Laboratorio Desertor. Arte callejero en Bogotá

Juan Manuel Castellanos Salas.

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Pedagógica Nacional.

Licenciatura en Artes Visuales.

Elkin Idárraga

Agosto 2023

Tabla de contenido

Laboratorio Desertor. Arte callejero en Bogotá 1
Resumen 3
Claridades 4
Glosario 8
Justificación 10
Planteamiento del problema 14
Antecedentes. 26
o Pregunta/problema/asunto de investigación, según la modalidad 39
- Objetivo General de la investigación 39
-Objetivos específicos 40
Marco teórico 40
La calle. 40
La calle como entorno de aprendizaje autónomo. 43
Aprendizaje autónomo. 48
La calle como camino artístico. 53
La calle como laboratorio. 62
El mundo es nuestro - Grafiti 69
Arte Callejero. 72
Bogotá Ciudad Veneno 76
Caminar pintando – Investigación creación. 82
Autonomía callejera – El aprendizaje situado en la calle- 85
o Marco metodológico 91
Desarrollo 97
Aproximaciones a la calle. 97
Sales a la calle 98
Enciendes tu motor 99
Romper la calle y hacerla nuestra. 101
La calle te da, nunca te quita 103
En la calle encontré una familia. 105
La Universidad y el paro del 2018 110
El virus nos encierra 112
La presencialidad volvió 114

La respuesta es un laboratorio. 124
Laboratorio Desertor 130
La puesta en marcha. 131
Mi herencia es la calle. 134
El Barrio odia la tomba. 143
Orgullosamente Guisos. 157
Nuestra historia vive en manos rebeldes. 166
Conclusiones 171
A modo de reflexión. 174
Índice de Figuras. 176
Referencias 177

Resumen

Este trabajo apunta a relacionar la educación en artes y el arte callejero bogotano dado un amplio potencial para apropiar, reflexionar y desarrollar nuevas rutas de creación e investigación desde la práctica artística en la calle. Se hace inicialmente un reconocimiento del estado actual del campo del arte callejero en la ciudad, encontrando que propone rutas de aprendizaje, así como reflexiones prácticas y conceptuales específicas que problematizan el papel del educador en artes al tomar la calle como un entorno de aprendizaje autónomo. Se plantea entonces participar del campo a partir de la construcción conceptual y física de un espacio pensado para crear e investigar dentro de este, donde el aprendizaje artístico al igual que en la calle se dé a partir de la constante experimentación autónoma, es decir bajo la dirección e intereses particulares de quienes participan. Esta investigación recoge así la ruta de decisiones que han dado lugar a un laboratorio de creación y experimentación de arte callejero, desarrollando un abordaje conceptual y práctico que da cuenta de un ejercicio de

reconocimiento y participación pedagógica en el campo. Se desarrolla y se pone en marcha un esquema de indagación situado, modular y colectivo donde diversos conocimientos y miradas convergen en torno a la experimentación artística en relación directa con la calle, consolidando el funcionamiento del laboratorio en cuatro proyectos iniciales. Finalmente se hace un reconocimiento de los aprendizajes encontrados, los aportes al campo y las nuevas incertidumbres que surgen a partir del laboratorio.

Palabras clave: Arte callejero, aprendizaje situado, entornos de aprendizaje autónomo, laboratorio de investigación creación, campo.

Modalidad: Investigación creación.

Línea de profundización: Pedagogías de lo artístico visual.

Director de trabajo de grado: Elkin Idárraga

Claridades

El presente trabajo parte y se consolida bajo una mirada que reconoce a la calle como campo social y artístico de carácter autónomo, entendiendo dicha autonomía desde la capacidad del campo de configurar sus propios valores, capitales, habitus y prácticas al margen de las lógicas que han acompañado al arte, la educación y los modos habituales de ejercer ciudadanía (Abarca, 2011), entendiendo este fenómeno a partir de los conceptos de campo, autonom*ía*, habitus y capital cultural propuestos por Bourdieu (Las Reglas Del Arte. Génesis y estructura del campo literario., 1995) con los que se revisa cierto modo de entender el desarrollo y la operación de movimientos o fenómenos sociales a partir del reconocimiento de

maneras, contenidos y acciones que definen un objetivo común, un capital material o simbólico de cambio entre pares, así como estrategias propias de divulgación y validación. En este caso, iniciamos reconociendo el arte callejero a partir de un proceso histórico que lo ha hecho capaz.

Este "código" por supuesto parte de un intercambio global entre circuitos y pares que configuran un campo que cuenta con variaciones ligadas a fenómenos situados dentro de países y culturas del todo el mundo, los marcos legales de cada país o de plano los propósitos o intereses singulares de dichos circuitos, grupos, colectivos o artistas.

Por ende, el presente trabajo pretende abordar y visibilizar las relaciones de aprendizaje situado en la calle alrededor del arte en Bogotá. Dichas relaciones son configuradas a partir de cierta reflexión nacida del intercambio espontaneo con el entorno capitalino al transitar, documentar, intervenir o al dialogar con quienes lo habitan, visitan o intervienen, así se reconoce que existe un potencial importante en la construcción de una ruta personal y autónoma de aprendizaje en arte de manera inmersiva en la calle.

Esto no para construir en la academia formas de apropiación, profundización o fortalecimiento de algún currículo en artes, sino para buscar fortalecer y ofrecer al arte callejero una posibilidad de indagación, aprendizaje y agenciamiento desde un enfoque pedagógico, ofreciendo antes de requerir. Del mismo modo reconocemos y desarrollamos los resultados en coherencia con el código que ha hecho del Street art un movimiento protagonista dentro de la configuración de la identidad bogotana actual, así como los valores que configuran la manera

de entender y respetar dicho código dentro del circuito de arte callejero al que este trabajo se acerca.

Por otro lado, debemos notar que el desarrollo de la investigación tiene 3 etapas, la primera es expuesta en primera persona donde se expone mi entrada al campo del arte callejero al mismo tiempo que ingrese la universidad, en esta etapa es donde surgen las primeras indagaciones de las que nace este trabajo. La segunda etapa inicia con mi participación en proyectos culturales y termina con la construcción física del laboratorio desertor, en esta etapa se consolida el concepto y visión del proyecto.

En la tercera y última etapa es donde se desarrollan y exponen los resultados, aquí se abre el laboratorio con 4 proyectos de creación. 2 proyectos de creación personales alrededor de la indagación técnica alrededor de obras pensadas para la calle. Por otro lado, desarrollo 2 proyectos iniciales de creación en colaboración con 2 sujetos que muestran el enfoque del laboratorio.

Estos dos sujetos son: en primer lugar, una compañera de la Licenciatura en Artes Visuales, autodenominada “Ignota”, interesada en iniciar su participación en el campo del arte callejero, esta colaboración representa el enfoque del laboratorio de ofrecer escenarios de aprendizaje para nuevos agentes.

En segundo lugar el reconocido artista bogotano con más de 20 años de trayectoria conocido como Dj Lu o Juegasiempre. Su participación muestra el enfoque pedagógico del laboratorio orientado a propiciar espacios de intercambio de aprendizaje con agentes del

campo y así mismo ofrecer procesos y conocimientos de las bellas artes al arte callejero de Bogotá.

Así, este trabajo presenta principalmente un trabajo personal de indagación, proyección, preparación y puesta en marcha de un proyecto cultural nacido de la participación dentro del arte callejero al paralelo de mi proceso formativo como educador. Sin embargo, se muestran los primeros frutos de este proyecto en colaboración con agentes del campo en los dos casos ya descritos.

Expuesto esto, es pertinente aclarar:

*Al nombrar a los artistas, grafiteros o demás referentes callejero dentro del trabajo es y será preponderante el seudónimo, chapa, mote o apodo que haya escogido, siguiendo las lógicas propias del campo. Algunos artistas han desarrollado en paralelo o al margen proyectos académicos, editoriales, curatoriales o sociales que exigen el uso de sus nombres de pila.

*El presente trabajo expone el encuentro personal del autor, por lo tanto, es un esquema construido a partir de la participación directa en la calle, así encuentros y desencuentros hacen parte del camino y aprendizajes de este. Sin embargo, es de resaltar que dicho encuentro se ha dado gracias a todo tipo de intercambios con todos aquellos que transitan por la calle de Bogotá.

*El presente trabajo se sostiene en la idea del aprendizaje autónomo, lo cual indica que los conocimientos se dan y adquieren importancia bajo una ruta que parte de la incertidumbre

personal de cada sujeto a través de un intercambio prolongado con el entorno y todos sus habitantes, sin importar si estos participan o no de estas prácticas. No se habla aquí de autoeducación ya que no sostenemos la idea de que nos educamos a nosotros mismos, sino que reconocemos el proceso social evidente en la calle en el cual el arte callejero se caracteriza por tejerse a través de cambios físicos y simbólicos entre pares y habitantes del entorno intervenido.

El grafiti, el arte urbano y el arte callejero en este trabajo no son sinónimos si no fenómenos entrelazados que pueden verse como tres lógicas distintas desarrolladas a partir de una transición histórica dentro y a partir de las prácticas artísticas en la calle. Sus características y aportes están descritas a detalle en el marco teórico. Sin embargo, se presenta en el próximo apartado un glosario con definiciones introductorias.

Glosario

Arte callejero: Movimiento global basado en el reconocimiento del grafiti y las expresiones plásticas en el espacio público como lenguajes dentro del arte. Se caracteriza por llevar la experimentación artística al contexto social de la calle en el que se desarrolla. Sus principales exponentes iniciaron en dinámicas como el grafiti, el activismo o el vandalismo por lo cual su cercanía con el grafiti es evidente. Sin embargo, los artistas callejeros en muchos casos dejan a un lado dinámicas como el anonimato o la ilegalidad de sus intervenciones, así mismo sostienen en su práctica y obra su cercanía con discursos libertarios y anarquistas. El enfoque de este movimiento se basa en la influencia directa en el entorno, el activismo y el

empoderamiento a través del arte. Aunque existe cierta cercanía con financiaciones privadas o públicas su sentido es principalmente social y crítico (Abarca, 2011, pág. 70).

Arte Urbano: Movimiento global basado en la adhesión de las estéticas del grafiti y el arte callejero a la cultura popular con fines comerciales y de control. Se basa en la oferta de producciones y creaciones cercanas al grafiti o al arte callejero como bienes y servicios tanto públicos como privados. Así mismo es el concepto usado por instituciones y gobiernos para definir, controlar y hacer seguimiento a las expresiones artísticas desarrolladas con o sin permiso en el espacio público. Su principal diferencia con el arte callejero y el grafiti es que su enfoque es comercial es el que prima, llevando las prácticas, creaciones y procesos del arte callejero o el grafiti a la publicidad, la moda, la normatividad y el turismo (MCCORMICK & SENO, 2010).

Grafiti: Practica cultural nacida en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. Se basa en la intervención plástica, visual, ilegal, invasiva y extendida en el espacio público. Dichas intervenciones son hechas principalmente por jóvenes de manera anónima, sobre superficies como fachadas, vagones de tren o zonas subterráneas y consisten sobre todo en mostrar los apodos, "chapas", o seudónimos en múltiples estilos. Sus principales expresiones son el tag (firma), el Throw up (Grafitis a dos o 3 colores pequeños), las bombas (Grafitis de 2 o 3 colores medianos y grandes), la piezas rápidas, y las producciones (murales de gran formato y mucho más elaborados) (Armstrong, 2019, pág. 15).

Justificación

> "La Licenciatura en Artes visuales tiene como misión formar licenciados, investigar y hacer proyección social en el campo extendido de la educación artística visual, que incluye arte y cultura visual, desde sólidos valores estéticos, éticos y políticos encaminados a la comprensión crítica de los sujetos y de las comunidades en sus contextos, con anclaje en la realidad de nuestro país junto a una perspectiva amplia del mundo contemporáneo." (Licenciatura en Artes Visuales [LAV], 2023)

Bajo este precepto, el presente trabajo de grado se orienta a cumplir con esta misión pretendiendo revisar a partir de la educación artística visual cómo se puede llegar a comprender de manera crítica el lugar del educador en artes visuales frente a un fenómeno social que orienta el desarrollo artístico de la ciudad hacia las prácticas callejeras.

Esto implica asumir el reto pedagógico de redefinir la manera en la que nos acercamos a ciertos conceptos y fenómenos. Para empezar, la calle para esta investigación se toma como un entorno de aprendizaje autónomo, una propuesta que parte de la zona de desarrollo próximo de Vygotsky (Vygotsky, 1989), la pedagogía de la autonomía de Freire (Freire, 2008) y las posturas de aprendizaje-enseñanza enunciadas por Toxicómano Callejero (TEDx Talks, 2017).

Así este trabajo propone entender que la construcción del concepto de calle puede relacionarse directamente al concepto de aprendizaje al reconocer la relación directa y autónoma entre los habitantes de la ciudad con el entorno, a partir de espacios y situaciones que dan pie a maneras específicas de habitar, mirar, leer, reflexionar y sobre todo participar de

las prácticas que allí aparecen. Es así como se puede llegar a desarrollar una investigación personal alrededor del arte y la cultura visual.

Esta mirada amplía el alcance del conocimiento en arte callejero y así se reconoce como personas de todas las procedencias se ven directamente enfrentadas a un entorno saturado de expresiones visuales que contienen en su existencia y desarrollo todo un campo artístico lleno de prácticas, símbolos, lógicas y conceptos específicos que bajo la mirada apropiada llegan a configurar una fuente potencial de conocimiento especializado (Abarca, 2011, pág. 45), con sus propias rutas de aprendizaje y profesionalización de artistas, críticos, historiadores o gestores (Armstrong, 2019, pág. 19).

Para entender cómo se ha consolidado el arte callejero como campo artístico en Bogotá, es clave notar la manera en la que expresiones como el grafiti, el muralismo y el cartelismo han ganado un protagonismo especial gracias a diversos factores y eventos específicos que han contribuido al reconocimiento de un campo que nació al margen de las plataformas artísticas que sostienen los museos, galerías y universidades de Bogotá, pero aun así durante la última década se ha hecho un espacio cada vez más importante en el campo del arte nacional e internacional de una manera que no tiene precedentes (Lancheros, Yesid [Director], 2018). Así, podremos reconocer el campo artístico callejero relativo al grafiti, el muralismo y el cartelismo como un fenómeno cultural que sostiene relaciones de aprendizaje que merecen ser revisadas.

Así mismo, a nivel global y local tanto para los habitantes de la ciudades como para los consumidores, seguidores, críticos y artistas del medio existe cada vez más reconocimiento a la

capacidad colectiva de construir códigos comunes de acción y significado que configuran transformaciones significativas en el entorno, como la que ha tenido la ciudad en las últimas décadas desde las vías principales hacia el interior de los barrios, intervenciones donde se evidencia la consolidación de enlaces creativos con talleres de reproducción en medio de la reivindicación artística de amplios sectores sociales víctimas de numerosas violencias como las mujeres, las víctimas de estado, las diversidades sexuales, los presos políticos entro otros muchos casos que son cada vez más visibilizados en las intervenciones orientadas a fomentar la memoria histórica realizadas en la ciudad (Guerrero, 2018).

Esta investigación está planteada a partir de la sistematización de experiencias propias en las calles de Bogotá y Cali del año 2017 al año 2024, para la planeación, construcción de los primeros ejercicios de un laboratorio de investigación creación dentro del campo del arte callejero. Este proceso contó con artistas, transeúntes, fotógrafos, coleccionistas y otros agentes relativos al campo del arte callejero en Bogotá.

En estos ejercicios realizados desde el 2017 la intención principal ha sido darle un lugar importante a lo que se aprende, se consigue, se pierde o se encuentra en la calle, desde la basura, dinero, hasta el vocabulario especifico, el código común de acción, los referentes más importantes, los espacios de divulgación y circulación del campo. En estos entornos y espacios pueden reconocerse estas experiencias como parte de una ruta de aprendizaje que como educadores en artes visuales de nuestro tiempo en específico podemos revisar y analizar para entender y participar en un campo desde la labor pedagógica.

Así, el tránsito de este trabajo se establece a través de los encuentros y desencuentros dados a partir de una experiencia de más de cuatro años en medio de dinámicas propias del grafiti y el arte callejero, así como de la recolección de cierta parte de su historia local. A partir de dicha experiencia se configura una ruta metodológica que da lugar a la creación de un laboratorio de investigación creación entendido como parte de mi propuesta personal alrededor de la práctica artística y docente dentro del campo del arte callejero.

Dicho laboratorio busca generar una ruptura en la mirada actual que se tiene como educador, artista o simple transeúnte. Se insta a los participantes de los distintos escenarios que ofrece el laboratorio hacia un acercamiento a la calle orientado por una mirada que busca entenderla como un entorno de aprendizaje autónomo alrededor del arte. En el laboratorio se orientan las reflexiones hacia ejercicios conceptuales, plásticos y visuales pensados para responder al objetivo de fortalecer la construcción consciente de la mirada hacia la calle y el arte.

El proceso de construcción, conceptualización y puesta en marcha junto a los resultados del laboratorio como compendio, se comprende como indagación, proceso y obra a partir de una postura que reconoce la creación artística como un “todo”. Los alcances del proyecto se establecen desde la unión de la práctica docente y las practicas propias del arte callejero.

Planteamiento del problema

La docencia como oficio implica la necesidad de leer y reaccionar a la actualidad para configurar la labor y adaptarse a partir de un proceso de participación donde la acción docente adecua los conceptos y sus abordajes de acuerdo con el contexto.

En medio de nuestro tiempo surgen fenómenos que nos muestran cómo se transforman las maneras de vivir en ciudades como Bogotá, el proceso de participación mencionado antes busca realizar una lectura a las prácticas artísticas de esta época y responder a partir de una participación directa desde la labor pedagógica.

La ciudadanía muta a la par de la ciudad y en medio de este proceso es evidente cómo el arte se ha transformado con las prácticas culturales de este nuevo milenio a partir del crecimiento exponencial del campo del arte callejero. Como educador en artes y agente activo de dicho campo reconozco que existe un potencial importante alrededor de la labor pedagógica en el arte callejero.

Dicho campo propone un capital simbólico importante que surge de la competencia y el intercambio entre pares. Así, aquí el capital es entendido en un primer momento como la capacidad de obtener atención, respeto y fama, a partir de tomar la mayor cantidad de espacio visual y territorial con intervenciones que sostienen los nombres de los artistas que las realizan convirtiéndolos en marcas para ser entendidas como una especie de forma artística nacida del vandalismo (Armstrong, 2019, pág. 12).

Sin embargo, con el tiempo, la participación en circuitos internacionales junto a acciones y proyectos de fortalecimiento para la sostenibilidad del campo como la organización de festivales o eventos de circulación han desarrollado una imagen de la ciudad frente al mundo como centro de producción de arte callejero. Estos procesos nutren la trayectoria y la reputación de los artistas.

El capital del campo entra en lógicas más ligadas a una reputación colectiva basada en la colaboración entre agentes emergentes y consolidados. Como es el caso tangible de galerías de arte callejero como “El Infierno”, “Visaje Graffiti” o la extinta Caja Jauría que son todos ejemplos de gestión cultural coordinadas directamente por artistas y agentes del campo.

Así mismo, es evidenciable como el arte callejero entra en la mercantilización y apropiación institucional de sus prácticas, como se evidencia en algunas de las más recientes publicaciones de Idartes y la Universidad de los Andes.

La primera fue el “Diagnostico de Arte Urbano y Grafiti 2013-2023” (2023), la cual expone una investigación extensa sobre el desarrollo en la última década de los proyectos de arte urbano junto a ciertas opiniones, acontecimientos, respuestas y casos específicos que le han dado a la ciudad cierta identidad frente al mundo.

La publicación de la Universidad de los Andes por otro lado es una recopilación de los relatos de vida de siete artistas callejeros considerados precursores de un campo artístico que cambio la imagen de la ciudad. Dichos Artistas son Era, Fear, Toxicómano, Stinkfish, Ospen, Hueso y Bastardilla. Esta publicación evidencia cierto reconocimiento a la historia del campo y

su importancia en la historia del arte en Colombia. Se suma por otra parte una participación comercial del campo tras el evidente trabajo de marketing que implica publicar un libro sobre una práctica en tendencia.

Acá en Colombia por ejemplo desde el 2019 existe el festival “Dictador Art Masters” (Dictador Art Masters, 2024) un evento anual organizado por una fundación polaca que se desarrolla en una destilería abandonada en medio de la selva del municipio de Codazzi en el departamento del Cesar. Para cada edición dicho festival invita al top mundial de los artistas de arte callejero, entre estos están Nychos, Faith 47, Eine, DFace, M City, Hera, Okuda, Fintan Magee y el Pez entre otros. El festival cuenta con participación nacional de artistas como Toxicómano, Stinkfish, Erre, Ruttu o Gleo, demostrando la importancia del país en el escenario y el mercado mundial

En nuestro contexto directo, a diario en el centro de la ciudad podemos ser testigos de cómo los tours de grafiti recorren los murales y espacios intervenidos por artistas de todo el mundo generando ingresos a partir del trabajo de festivales, artistas y talleres de reproducción. Del mismo modo dentro de los planes de fomento y fortalecimiento a la cultura tanto Idartes como el Ministerio de Cultura, ha sido cada vez más alto el nivel de inversión y divulgación para el al arte urbano y al grafiti llegando a invertir sumas récord en estos últimos años (Instituto Distrital de las Artes - Idartes, 2023).

Sin embargo, esto no ha implicado nunca que el arte callejero sea dócil ni mucho menos controlable, aunque desde sus artistas y espacios ha llegado a ser instrumentalizado para hacer

publicidad y propaganda como es el caso de diversos proyectos de la empresa de publicidad Cartel Urbano y de fondo su presencia fomenta procesos como la gentrificación y el turismo masivo. Pues a pesar de ser una práctica desde cierta perspectiva novedosa, desde la perspectiva anarquista de buena parte de los artistas callejeros del mundo, el ejercicio de ejercer y promover el arte callejero tiende a un interés intenso por la construcción de redes complejas de colaboración y colectividad que buscan trascender las fronteras, culturas, autoridades, gobiernos y medios de información (MCCORMICK & SENO, 2010).

Ahora, desde una perspectiva critica se puede hacer una reflexión sobre dinámicas presentes en algunos circuitos cercanos al grafiti ya que al estar anclado desde sus prácticas y códigos estrictos a principios invidualistas y competitivos basados en procesos de violencia espacial y simbólica se entra entonces en un juego que consiste en ir pasando por encima de unos y otros (Armstrong, 2019, pág. 15). Esta es otra de la contradicciones que habitan el campo junto a las dinámicas y lógicas de sus agentes.

Del mismo modo debe reconocerse que, aunque se considera que buena parte de los escritores y participantes del grafiti en Bogotá y el mundo hacen parte del campo del arte callejero, existe una parte de estos que se mantienen en dichos códigos y principios y se niegan a ser reconocidos como artistas (Armstrong, 2019, pág. 11), y del mismo modo se mantienen al margen de los circuitos artísticos hegemónicos o tradicionales.

También encontramos una tercera lógica sobre la intervención y gestión de lo que sucede en la calle dentro del campo y es la del arte urbano. Una postura basada en hacer más

que solo aceptar la existencia de arte callejero, pues llega a otorgarle un carácter de coleccionismo y apropiación integral al espectro del paisaje de la ciudad, esta es una lógica presente sobre todo en proyectos públicos e institucionales. Esta lógica implica adherir y comprender dentro de la mercantilización del arte la estética urbana, callejera y clandestina para hacer de principios como el del anonimato parte de la estrategia comercial de un artista o proyecto (Armstrong, 2019, pág. 23).

Ahora, en torno a este primer acercamiento sobre la complejidad del arte callejero, como educador en artes y agente activo del mismo se puede reconocer un amplio espectro de posibilidad de agenciamiento donde la pedagogía alrededor del reconocimiento, se repite reconocer-reconocimiento, redundancia, cambiarlo, buscar sinónimos discernimiento y coherencia alrededor de la construcción de una postura dentro del campo junto al desarrollo de una ruta personal de indagación y acción coherente con dicha postura pueden ser el detonante de un proceso de aprendizaje importante para artistas callejeros, consumidores de arte, críticos, guías turísticos o gestores, contribuyendo así al desarrollo del arte callejero como agente activo desde una labor pedagógica pensada específicamente para participar en el campo.

Se reconoce en este trabajo dicho agenciamiento como una especie de respuesta personal al interés de participar de manera comprometida en el arte desde los medios y circuitos a los que todos tenemos acceso solo con salir a la calle.

Dicho interés puede responder al hecho de que cada vez es más notable como al hablar de arte Bogotano es imposible dejar expresiones como el muralismo, el grafiti o el cartelismo por fuera de la lista de lugares comunes de arte callejero como la artesanía, la caricatura, la cuentería, los músicos callejeros o las estatuas vivientes. Esto se debe en gran parte al reconocimiento cultural que han ganado ciertos artistas y colectivos a partir de una trayectoria basada en la experiencia dentro de las dinámicas y prácticas globales del arte callejero extendidas por años.

La trascendencia y reconocimiento del campo del arte callejero ha llegado al punto de no retorno al ser reconocido por la sociedad y el estado. Prueba de dicho reconocimiento está en el hecho de que obras de artistas urbanos como Toxicómano ya hacen parte de la colección de Banco de la República o que Guache sea el artista elegido para inaugurar el veintiuno de marzo del 2023 el Centro Nacional de las Artes Delia Zapa Olivella, fecha en la que intervino su fachada con un show mapping (Instituto Distrital de las Artes – Idartes, 2023, pág. 260). Incluso para el año 2023, el Instituto Distrital de las artes (Idartes) desarrolló como proyecto principal la tercera edición del Museo Abierto de Bogotá a partir de la convocatoria de artistas urbanos para la intervención masiva de corredores viales de la ciudad (Instituto Distrital de las Artes – Idartes, 2023, pág. 220).

Es evidente así mismo, cómo el mismo grafiti cuenta con posturas que se niegan de plano a ser caracterizadas desde cualquier enfoque sociológico o poblacional ya que dentro de una lectura radical del código con el cual surgió el grafiti en los años ochenta lo más

importante es la clandestinidad. Aunque a nivel practico, en las calles la distinción entre el grafiti radical y otras prácticas aun no hace parte de la lectura general del transeúnte promedio, actual espectador principal de estas intervenciones (Instituto Distrital de las Artes - Idartes, 2023, pág. 120).

Ahora, es notable como los programas de artes plásticas y visuales de diversas Universidades privadas y públicas, se acercan, desde la enseñanza, a las prácticas y tendencias visuales de la intervención callejera en proyectos editoriales como "Letras hechas a mano" de la profesora de la universidad de Los Andes Roxana Martínez Vergara (2022) o en muestras de fin de semestre como "Línea Imagen" (2023) del Área Diseño Visual E Interactivo de la Facultad de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL) o incluso en proyectos interinstitucionales como el propuesto por la maestra Carmen Volskestein entre la Universidad Distrital y la Universidad de los Andes "Grabado sobre ruedas".

Así, aunque el arte callejero y el grafiti son prácticas culturales cuyos contenidos y dinámicas distan notablemente del paradigma académico lo cual hace incoherente cualquier intento de conversión de dichas dinámicas a un currículo. El discurso del arte urbano, que reconoce la calle como un espacio hacia el cual la practica artística se expande (Armstrong, 2019) parece ganar terreno dentro de los contenidos de la educación artística actual.

Así, mientras la policía sigue persiguiendo el grafiti por daño a propiedad privada, historiadores, documentalistas, artistas y escritores extranjeros viajan a Bogotá para documentar y estudiar dicha producción visual en forma de investigaciones antropológicas o

estéticas. Se realizan coloquios, festivales, conversatorios, exposiciones, proyectos y convocatorias que llevan cada vez más adentro de las aulas los aerosoles y las prácticas para las que son usados.

Esta investigación no pretende contribuir a esta tendencia academicista sobre el arte callejero, sino al contrario se pretende ayudar a escapar al arte de dicho aire academicista que busca acoplarlo de manera indulgente al paisaje de la ciudad y al currículo en artes. Esta investigación pretende encontrar un campo de agenciamiento que abra la posibilidad de asumir la pedagogía y la participación en el campo como una aproximación al arte callejero desde una lógica autónoma que sea capaz al menos de intentar resistirse a ser instrumentalizada.

Ni las galerías independientes, los talleres de gráfica o casas culturales que hacen parte del campo se concentran en hacer investigaciones en artes, seguramente porque apenas es sustentable el modelo mercantil que tiene la escena cultural más cercana al underground o bien por que funciona como sustento mercantilizar cierta producción creativa atendiendo a tendencias y modas mientras que la investigación no resulta fácilmente rebituable.

En general, solo instituciones que no hacen parte del campo como universidades, Idartes o el Instituto Distrital de Patrimonio Público tienden realizar o apoyar investigaciones sobre el mismo, pero dentro del campo las investigaciones se mantienen en un marco de informalidad que responde a las dinámicas y lógicas de los agente. Las universidades, museos, galerías privadas y demás instituciones parecen estar de acuerdo que, para este momento, en la calle nacen posturas artísticas y es evidente que les dan importancia ya que se toman y revisan

prácticas dadas en la calle dentro de la academia, sin embargo, se tiende a separar el aprendizaje y los datos del contexto.

El grafiti en las clases de arte de nuestra licenciatura es tomado como un fenómeno histórico que desembarcó en nuestra cultura y es revisado siempre como un producto o resultado de un proceso especifico, pero la dimensión relacional que tiene el arte callejero ofrece exploraciones que llegan mucho más allá de la observación y el análisis pues desde un principio invitan a la participación directa haciendo que los aprendizajes sean colectivos e individuales de manera simultánea.

Dentro de trabajos de grado de algunos compañeros es común encontrar el análisis de obras de artistas callejeros o grafiteros como el del egresado Cristian Luna (2021), pero la participación en la práctica del grafiti se pone en segundo lugar y todo se sigue tomando a través del crisol de la academia.

Para “Letras hechas a mano” (Martinez Vergara, 2022) se hace una recopilación de letras hechas por maestros autodidactas que han realizado carteles, señales y avisos por toda Bogotá. Pero en ninguno de los dos casos, ni en el libro o la tesis se nos invita a reflexionar de manera situada alrededor de lo que impulsa a un grafitero o maestros a intervenir o explorar el arte callejero, cuáles son los elementos técnicos que usan o investigan para su acción, donde queda la lectura del entorno en medio del proceso o lo que desencadena en el entorno una u otra intervención. En dicho trabajos se toma el arte callejero como un fenómeno a secas del cual

extraer información técnica fácil de esquematizar. Se tiende a tomar más que a ofrecer en investigaciones sobre el campo.

Es importante señalar que no es una exigencia o pretensión del presente escrito hacer un cambio en nuestro currículo para aprender arte callejero/grafiti (lo cual sería incoherente) o arte urbano (lo cual sería desenfocado), sino que se propone añadir a la discusión actual de las artes un abordaje integral y coherente que reconozca los cambios evidentes en los modos de habitar física, conceptual y visualmente la ciudad actual, sobre todo en escenarios en los que la educación en artes, el grafiti, el arte urbano y el arte callejero resultan contradecirse unos a otros al relacionarse, mientras en la vida diaria están tan presentes y llega a ser difícil diferenciar entre unos y otros.

En muchos escenarios como el de la escuela y la universidad, a pesar del enfoque crítico no existe un interés evidente en salir de una estructura jerárquica que es reproducida en cada escala del sistema, sobre todo en escenarios como el del taller de arte donde un maestro hacedor esta sobre los aprendices y les transmite lo necesario para reproducir su rol una vez sepan suficiente convirtiendo el proceso de creación en una formula reproducible. Desde posturas cercanas a anarquismo estas relaciones de poder resultan innecesarias y coercitivas en medio de procesos de creación artística por lo cual se tiene un interés en construir otras maneras de entender el aprendizaje en artes y la relación entre pares en medio de procesos de experimentación y aprendizaje.

Sin embargo, es notable cómo desde la universidad y nuestros propios contextos se nos insta a reflexionar sobre cómo llegar a romper estos esquemas jerárquicos en torno al ejercicio docente y en medio de situaciones dadas al ejercer nuestra labor nos acercamos a comprender cómo aproximarnos como docentes en artes a prácticas artísticas que se resisten o permanecen al margen de gran parte de la academia.

Entonces, entender el aprendizaje como un **proceso situado** en medio de la calle podría explicar cómo todo tipo de personas inician y mantienen prácticas específicas que dentro de la época actual son reconocidas dentro de lo que actualmente se entiende como lenguajes artísticos (Logan Phillips, 2011). Es importante reconocer la importancia cultural que tienen estos procesos de aprendizaje autónomo para entender el potencial que tiene la calle como entorno de aprendizaje en múltiples situaciones y como con el tiempo ha crecido de manera exponencial la participación en el campo.

Entonces, si reconocemos que existe una distancia entre la educación artística y el arte callejero que parece estar marcada precisamente por el lugar de la calle, puede ser indicado asumir una respuesta desde la práctica docente dentro de las dinámicas del arte callejero, vale la pena plantear diálogos que no pretendan institucionalizar una práctica que tiene y sostiene una práctica un interés contestatario sino hallar las posibilidades entre el arte callejero y la pedagogía para contribuir a las practicas artísticas actuales sin importar sí nos encontramos con contradicciones o incertidumbres.

Desde esta perspectiva, parece pertinente proponer escenarios de investigación creación colectiva a partir de las reflexiones propias del campo del arte callejero como ruta de creación artística. Articulando la colectividad, la autonomía, la creación de imágenes y la reconfiguración de la mirada que se tiene hacia la calle desde una postura que no necesariamente caiga en el lugar hegemónico del aprendizaje y la enseñanza, sino que busque indagar otras formas y otros lugares de manera inmersiva.

Así las cosas, en este trabajo se considera prudente establecer física y conceptualmente un espacio orientado a la investigación creación de arte callejero. No solo reconociendo otros espacios, mundos o campos sino participando de manera activa dentro de estos, tratando de poner en tensión la labor docente y las dinámicas del arte callejero, entendiendo que es un fenómeno que encuentra parte de su identidad y validación permaneciendo al margen de la academia.

La pregunta de fondo parece seres ¿Cómo participar desde la labor pedagógica dentro del campo del arte callejero en Bogotá?

Así, no se teme aquí a la contradicción que implica aproximar ambos mundos, o las demás contradicciones que encontremos en el camino, sino que se propone hallar en medio de dicha contradicción una forma de indagar y contribuir al arte callejero de manera coherente desde la labor pedagógica.

Antecedentes.

La historia del arte callejero en Bogotá podría empezar a revisarse con una lista de documentos dispersos en colecciones públicas y privadas que abordan desde diversos lugares y de manera situada los fenómenos del grafiti, el muralismo, la intervención artística del espacio público y el desarrollo de estas prácticas en la ciudad, algunos de ellos, sobre todo los más actuales recogen experiencias pedagógicas dadas entre instituciones que promueven el arte urbano y la población de la ciudad.

Dentro de dicha documentación a la que he tenido acceso en las colecciones de artistas callejeros, librerías independientes como La Valija de Fuego, bibliotecas públicas e incluso bases de datos institucionales como la de Idartes o el Banco de la República he hallado producciones de investigación que proceden tanto de canales institucionales de difusión y circulación cultural local, regional, nacional y global como de plataformas colectivas independientes, autogestionadas y generalmente efímeras que tienen como objeto común dar cuenta de una manera específica de abordar lo que acontece en la calle, la cultura visual, la imagen popular y en algunos casos la sabiduría callejera.

Quizá uno de los primeros y más relevantes que encontré es el libro de Armando Silva "Graffiti Una ciudad imaginada" (1988) donde se hace una recopilación y análisis semiótico de numerosas intervenciones hechas en las calles de Bogotá registradas entre 1978 y 1982. En esta obra se reconoce una primera etapa del grafiti en la ciudad donde el lugar preponderante del mismo se da a partir de intervenciones de consigna donde las marcas de guerrillas,

enfrentamientos políticos y mensajes personales eran las únicas intervenciones presentes especialmente en las periferias y el centro de la ciudad.

En los casos revisados por Silva, al igual que en la postura propuesta por el grafiti moderno consolidado en Nueva York en la década de los setenta, el mérito técnico o estético resulta secundario o incluso irrelevante (Armstrong, 2019, pág. 15).

Ya en este siglo, una de las primeras propuestas curatoriales relacionadas con la producción de imágenes presentes en la calle nacidas fue la del proyecto aún activo "Popular de lujo" fundado por Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós en 2001.

El principio de este proyecto es darle un lugar preponderante dentro de los circuitos artísticos a las propuestas de gráfica popular a través de procesos de documentación y divulgación que dieran lugar a la problematización de las imágenes populares, sus creadores y saberes dentro de los discursos del arte contemporáneo y el arte nacional.

Este proyecto continúa aportando hoy en día a la investigación de la cultura visual buscando dar "*visibilidad a personas, comunidades, experiencias y costumbres que no han tenido suficiente representación en América Latina."* Como bien escriben en la página web que presenta el proyecto y varios de sus resultados; como la exposición "4 fieras" que rescata la historia y saberes de cuatro creadores de gráfica que trascendieron dentro del campo de la publicidad informal que consolido la identidad visual de Bogotá de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, hacia el 2003, Stinkfish, uno de los fundadores del colectivo Excusado Print System, HOGAR y APC se encontraba realizando el proyecto “Ver Para Creer” (Delgado, 2003) para optar al título de Diseñador Gráfico de la Escuela de diseño de la Facultad Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Dicho trabajo es resaltable para esta investigación pues la propuesta se basó en una revisión y catalogación extensa de la gráfica callejera dispuesta en anuncios publicitarios, volantes, tableros de buses y demás artefactos de publicidad barata que configuraron la {identidad de la calle y las relaciones que se daban en la misma para la década de los 90 y principios de los 2000.

Este proyecto demostró que la identidad de la calle y la ciudadanía era tan flexible que podía alterarse apenas con un trozo de papel mal impreso repetido y difundido en masa, es un juego en función de la memoria efímera con la que abordamos la calle como marco de representación de nuestra identidad como ciudad.

Durante la primera década del presente siglo comenzó a gestarse a una plataforma nacional e internacional de intercambio de auto publicaciones artísticas y disidentes basada en el intercambio sistemático de las producciones de todas partes. A nivel nacional se llegaron a crear publicaciones independientes y colectivas de gran tamaño y difusión como los más de seis volúmenes de “Excusa2”, las producciones del colectivo caleño “Sub” como “Musa Enferma” entre muchos otros cuya documentación es limitada a las bibliotecas personales de aquellos que estuvieron en esa época y los almacenaron de manera adecuada.

Aquí es clave resaltar que Bogotá ha funcionado como una plataforma de intercambio de obra y conocimiento entre pares del campo del arte callejero a nivel nacional funcionando como centro de encuentro entre distintas ciudades del país. Como bien resaltaron los artistas Lesivo, Manifiesto, V8, Sol Nocturna y Conspira Calavero en el conversatorio del lanzamiento del libro "Válvulas de Escape" (Bogota Street Art, 2021) en el Instituto Departamental de Bellas Artes del Valle del Cauca, fueron movimientos, colectivos y eventos iniciados en Cali y en otras regiones los que generaron la construcción de una "escena" nacional, que se ha transformado, fortalecido y mantenido en el tiempo en ciudades como Medellín y Bogotá.

En el año 2007 llegó "Decoración de Exteriores" (Excusado Printsystem, 2007) como la primera propuesta editorial independiente que se da en Bogotá por cuenta de un colectivo de street art, el libro es un libro arte ya que es una edición de mil copias, con una primera parte que consiste en una entrevista realizada a dos integrantes del colectivo impresa en tipografía y una segunda parte compuesta por una recopilación de la producción grafica del colectivo impresa en técnicas mixtas por lo cual cada copia es única y tiene una combinación única de páginas y texturas.

Es principalmente importante para esta investigación, reconocer la descripción que los miembros del colectivo ofrecen sobre sus propias prácticas, así como sobre las implicaciones y cambios que se han dado hasta el año 2007 dentro de los circuitos de arte callejero en Bogotá.

Así mismo es un precedente importante dentro del campo del arte callejero en Bogotá que el primer libro de Street art de Bogotá es al mismo tiempo una “obra” configurando un ejemplo del libro arte dentro del circuito distrital y nacional de arte callejero.

Mas adelante se daría gracias al concurso Ciudad y Patrimonio 2009 del Instituto Distrital del Patrimonio Cultural de la Alcaldía de Bogotá, un precursor de lo que actualmente se entienden como los portafolios de estímulos para la cultura, un proyecto de mucha mayor influencia y recordación en la historia del campo durante la primer década de este siglo: “Memoria canalla”.

Este proyecto fue liderado por un ex integrante de Excusado, más exactamente por Stinkfish junto con la hoy en día artista internacional Bastardilla a partir del denominado Colectivo “HOGAR” y quien en aquellos años fue profesor y doctor del departamento de pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia Juan Antonio Canales.

Dicho proyecto contó con la articulación de numerosos actores tanto del naciente campo latinoamericano de Street art como invitados internacionales: el colectivo fundado finalizando el siglo pasado “Fumakaka” de Perú, el documentador, director de arte y diseñador gráfico inglés Tristan Manco, la mítica fotógrafa estadounidense de grafiti Marta Cooper, el artista brasileño “Onesto”, el prolífico artista italiano “Blu”, el stencilero argentino “Nazza” y el artista mexicano “Buytronik” / “Buke” entre otros.

Así mismo, el proyecto contó con una exposición igualmente llamada “Memoria Canalla” en el Museo de Bogotá acompañado de toda una programación de intervenciones, conversatorios, conferencias y jornadas de proyección e intercambio gráfico entre mayo y octubre del 2009.

Este proyecto significó una apertura institucional al campo y la discusión de la intervención artística en el país y la región.

Fue principalmente polémico el desenlace del proyecto pues varios murales fueron censurados con el tiempo, la difusión del proyecto no fue apoyada de manera masiva por medios institucionales y de plano no se ha vuelto a configurar un proyecto de tanta trascendencia a la fecha pues el carácter crítico de “Memoria Canalla” fue la semilla de toda una generación de artistas emergentes que exponían y tenían charlas con artistas de diversas latitudes estableciendo redes de apoyo e intercambio.

Es importante para esta investigación reconocer los resultados y alcances de este proyecto ya que configura una primera aproximación situada al fenómeno del arte callejero en Bogotá por parte de los agentes del campo.

Esta investigación reconoce a sí mismo que parte del objetivo de este proyecto partía de una búsqueda por reconocer el acelerado cambio que tuvo la ciudad, cambio que fue protagonizado por las manifestaciones de diversos modos de re entender el espacio público, la habitabilidad, la convivencia y las nociones relativas al arte que nacieron en diversas partes del mundo y han influenciado la cultura visual de la ciudad y por lo tanto su identidad.

En paralelo, durante esta primera década del siglo XXI surgieron y cerraron centros culturales de diversa índole que combinaban la fiesta y la recreación con los proyectos artísticos y sociales que funcionaron como semilleros de artistas, colectivos y gestores.

Quizá el más sonado de estos centro culturales fue Piso3, el cual funcionó en una casa sobre la calle 32 con carrera 13 en la zona del centro internacional entre los años 2005 y 2009. En esa casa, además de ser espacio de funcionamiento del centro cultural Casa Salmón del segundo piso y el Bar Abnocto, se hicieron algunas de las primeras exposiciones de grafiti del país, así como numerosas fiestas de bienvenida a diversos artistas de todo el mundo y fue el centro logístico de numerosos activistas, colectivos y artistas.

Por desgracia, dado el carácter fuertemente crítico, anti uribista y antiyanqui que tenía la escena y el contenido gráfico de esta, junto con la persecución estatal de la misma, el 16 de enero de 2009 el extinto Departamento Administrativo de Seguridad Nacional DAS allanó de manera ilegal la casa en un operativo dirigido a la Casa Salmon por presuntamente albergar artefactos explosivos de pertenencia de las hoy extintas FARC. A pesar de que el operativo no fue dirigido a Piso 3, las autoridades violaron las cerraduras de toda la casa y arrancaron toda publicidad antigubernamental que exhibían las paredes (MOVICE, 2009) (El Campanazo, 2009).

Para esta época se realizaría el festival “Muros Libres” en el cual diversos artistas pintaron las culatas de la recién construida Avenida NQS.

Hacia la segunda década del presente milenio se inició la ejecución de proyectos anuales de muralismo a gran formato como la intervención de fachadas gigantes en el centro de Bogotá

con los murales de Guache, Erre, Chirrete Golden, Hell Saint Cat, el boliviano Alberto Mamani Mamani y los colectivos Orfanato, Toxicómano Callejero y Monstruación.

Este boom del muralismo a gran formato financiado por convocatorias públicas dado en la última década configuró un cambio en la manera de ver el grafiti y el muralismo en Bogotá, permitiendo el crecimiento e inclusión de nuevas propuestas aportando un aire de seguridad y legalidad que permitió el nacimiento de nuevos colectivos, proyectos e incluso nichos de mercado.

Este aire de legitimación al parecer se ha dado en un doble orden. Al mismo tiempo que de manera clandestina grupos de jóvenes llenan la ciudad a un ritmo acelerada con sus propios mensajes bajo sus propios medios, haciendo de estas prácticas cada vez algo más normal, a partir de diversas influencias como la cultura hip hop o punk, el estado parece reconoce a partir del ejemplo de otras ciudades como Nueva York, Barcelona o Berlín un potencial de apropiación de dichas prácticas hacia un proyecto cultural que absorba y trate de controlar estás practicas con objetivos económicos y políticos.

Por ende, en esta segunda década de los dos mil proyectos curatoriales como la Galería "Visaje Grafiti", o Casa Tinta entraron a hacer parte de una creciente plataforma de espacios orientados a la divulgación, comercialización de arte independiente, dentro de la cual entraban los artistas de arte callejero.

La existencia de espacios especializados en la circulación y comercialización de arte callejero ya no solo supone la legitimación de estas prácticas en la calle, sino que demuestra la

capacidad del campo de crear, adaptar y adaptarse en espacios de divulgación como galerías, museos, universidades, etc.

En esta misma década nace el colectivo Bogotá Street Art, compuesto en un principio por Toxicómano, Guache, Lesivo y DjLu. Para el año 2012 este colectivo iniciaría la publicación de producciones editoriales independientes específicamente centradas en Bogotá.

Hasta la fecha son tres las publicaciones realizadas por este colectivo, el primero fue "Calle esos ojos" (2012) una breve recopilación gráfica de los 4 miembros del colectivo que contaba con páginas con stickers y textos de Darío Jaramillo Agudelo, reconocido escritor colombiano y Antonio Morales Riveira, antropólogo, investigador y periodista.

Durante el 2014 el segundo proyecto editorial del colectivo fue elaborado "Levantar y Pegar" (2015) un libro por entero hecho de páginas adhesivas con grafica original e inédita de los miembros del colectivo.

Sin embargo, la publicación más grande del colectivo ha sido hasta ahora "Válvulas de escape", libro producido por Erre, Toxicómano, Lesivo y DjLu que recopila el movimiento y desarrollo del esténcil en espacio público durante el nuevo milenio.

Para este punto es evidente que podemos hablar del surgimiento de un campo donde ya existe un código común que configura sus propios valores alrededor de una obra, así como sus propias estrategias de visibilización, divulgación y difusión (Bordieu, 1995).

Al mismo tiempo podríamos entrar a entender este proceso dentro de un marco político donde los interese de este campo en surgimiento abogan por lo que Ranciére propone como una reconfiguración de “el reparto del arte” (2014). Aquí, el autor entiende que las decisiones que dan lugar a la manera en la que una sociedad administra el acceso a experiencias sensibles y estéticas son resultado de un interés político que resuelve quienes merecen un acceso mayor o menor.

Esta investigación propone, a partir de lo expuesto por Ranciére, entender entonces que “las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad.” (Ranciere, 2014, pág. 20), por lo tanto, es por medio directo de las prácticas que se hacen una “redistribución” de dichas relaciones estableciendo nuevas rutas de acceso a experiencias sensibles y estéticas.

La importancia que tiene el arte callejero en medio de esta “redistribución” es evidente a dentro de la historia del arte callejero en esta ciudad, ya que el arte socialmente siempre ha sido un marco de referencia para clasificar el nivel socio económico de un individuo o grupo social, ya que el acceso a expresiones como el teatro, la música y las bellas artes generalmente se desarrollan y difunden dentro de instituciones privadas o públicas, espacios donde regularmente se debe tener el privilegio de tener el tiempo y el presupuesto libre para obtener el derecho a entrar.

El arte callejero apuesta a llevar la experiencia artística a entornos que no están configurados para esto. Así el arte en la calle se dispone tanto a habitantes de calle, transeúntes, conductores como a fotógrafos y seguidores asiduos de estos circuitos artísticos rompiendo el carácter privado y privilegiado dentro de los circuitos hegemónicos del arte.

Así, proyectos como el teatro al aire libre, el arte callejero, la instalación en espacio público y otras estrategias de creación alternas a los circuitos hegemónicos le apuestan al trabajo directo en función del contexto y a la transformación social. En muchos casos proyectos alrededor del arte callejero atienden en algún sentido a un interés enfocado entorno a la emancipación cultural.

Mientras necesitas dinero o ciertas disposiciones para acudir a un museo incluso si es público, para observar un grafiti o un mural ni siquiera se necesita tener tiempo libre, solo se debe recorrer el territorio observando.

En medio de este camino a la legitimación, dentro del campo se han realizado publicaciones individuales como los dos libros de DjLu “Señalética por un mundo mejor” y “Juegasiempre / Arte Urbano”, en los que el autor recopila su trabajo en la calle a partir de dos orientaciones distintas, los retratos y composiciones complejas y el juego semántico de señalética disruptiva.

Otro antecedente importante para la recopilación que presenta esta investigación es el proyecto ¨Ahora o Nunca, las ideas son para divulgar¨ (Erre, 2015) desarrollado en el marco de la celebración de los doscientos cincuenta años del natalicio de Antonio Nariño como una

iniciativa de la Biblioteca Nacional. Este proyecto consistió en una exposición alrededor de tres murales a gran formato que mostraban 3 etapas de la vida del prócer que duró abierto al público año y medio. La exposición contaba con los tres murales de lesivo, Erre y Toxicómano, diecisiete fotos y material interactivo creado para impulsar la autoedición y la auto publicación siendo el primer proyecto conjunto entre la Biblioteca Nacional y artistas callejeros.

De parte de otro grupos de recopilación y difusión de arte urbano conocido como "Bogotart" también se han producido libros que si bien no resultan claves para la investigación dado el abordaje meramente recopilatorio y comercial hacen parte del espectro editorial que aborda el arte urbano de Bogotá, como "Más que muros" o "Que no le falte calle", junto a varias recopilaciones de arte urbano, donde Bogotá tiene gran participación, que han realizado extranjeros que en la mayoría de casos ni siquiera se estrenan o difunden en este país como el libro " The Stencil Graffiti Notebook" de Tristan Manco (2020).

No solo es evidente el desarrollo del campo dado a partir de la participación de artistas de Bogotá en publicaciones de todo el mundo, sino que es evidente la influencia en el campo global. Gracias a las apariciones de Excusado en la revista PEEL de Nueva York en 2007 se abrió un panorama de referencias de artistas que llegaron a ocupar metraje en documentales icónicos del movimiento global y regional como "Bomb It" (Reiss, Bomb It, 2008) o "Outline" (Axolotl Negro , 2015), o bien para contribuir en publicaciones internacionales como la citada obra de Daichendt o el "Stencil Graffiti Notebook" (Manco, 2020). Incluso artistas como Toxicómano,

Guache, Saga Uno o Erre realizan portadas para libros, o discos musicales bajo comisión para autores nacionales o internacionales.

Quizá uno de los primeros ejemplos sea la portada y el arte conceptual del disco "Productos Desaparecidos" de La Pestilencia hecho por Excusado en 2005. Podemos resaltar el trabajo de Manifiesto 79 quien hizo el cartel para el primer concierto de Misfits en Colombia el 2006 y se ha convertido en uno de los mejores diseñadores del país. Otros ejemplos de artistas callejeros que trabajan constantemente en proyectos de diseño editorial o musical son: Toxicómano con su participación en diversas publicaciones de poesía como "La Rabia; Piedra Papel y gasolina" de Javier Moyano entre otras colaboraciones. Saga uno es otro artista callejero que cuenta con numerosas colaboraciones con agrupaciones que van desde autores como Fruko el líder de "Fruko y sus tesos" hasta agrupaciones de rap europeas como "The Silhouettes Project" sumando su trabajo para festivales internacionales como Bonanza Festival en 2023. Erre por otra parte ha sido creadora de distintas portadas de álbumes como "Subnormal" de la banda de marionetas Six Sex Six en 2019 o la compilación internacional de bandas de punk colombianas "Chaos in Colombia" en 2021.

Estos enlaces han configurado un camino de reconocimiento y posicionamiento internacional que demuestra como desde dinámicas descentralizadas se llega a hacer parte de la influencia actual que tiene el arte callejero dentro del discurso global del arte llegando a participar en su mercado. A pesar de la complejidad que puede llegar a tener esta red de

relaciones es clave reconocer el potencial que tiene el arte callejero para mantener relaciones entre todos los países del mundo.

A partir del 2018, se iniciaron las actividades del autoproclamado Instituto Bogotano de Corte, con jornadas periódicas y especiales de fanzines producidos por ellos mismos y otros artistas invitados visitantes en el país. Esto es importante, pues la historia de arte urbano en Colombia seguramente está escrita en pequeños documentos de bolsillo dispersos por todo el mundo, impresos en fotocopiadoras y coleccionados de manera espontánea y molecular ya que lo que sucede en la calle termina siendo efímero por naturaleza.

Sin embargo, al mismo tiempo es evidente como las prácticas del arte callejero se inscriben cada vez más dentro de circuitos de legitimación convencionales, a veces transformándolos y a veces transformándose, creando un campo de acción nutrido de relaciones de diversos tipos dentro del cual parece acertado hacer una indagación desde el punto de vista de este trabajo.

o Pregunta/problema/asunto de investigación, según la modalidad.

¿Cómo participar desde la pedagogía dentro del campo del arte callejero en Bogotá?

- Objetivo General de la investigación

-Desarrollar la construcción y puesta en marcha de un espacio de investigación creación enfocado en el arte callejero como aproximación pedagógica a las prácticas emergentes del arte en Bogotá.

-Objetivos específicos

-Reconocer cómo el arte callejero ha desarrollado una ruta autónoma de validación y legitimación dentro de los discursos sociales y políticos del arte configurando un campo artístico dentro del e cual la indagación en torno al aprendizaje de estas prácticas parece tener un potencial importante en la transformación social.

-Re entender la labor de un educador en artes dentro lo de lógicas y hábitos propios del campo del arte callejero en Bogotá.

-Dar cuenta de las acciones realizadas por el autor en búsqueda de una ruta pedagógica hacia el aprendizaje del arte callejero desde los enfoques propios del campo en Bogotá.

-Reflexionar alrededor de los aprendizajes dados en la calle en relación con las artes visuales urbanas a partir de lo encontrado.

Marco teórico

La calle.

Como eje central de este trabajo la calle se toma como el elemento transversal al campo del arte callejero pues es el escenario principal en los que sus prácticas y dinámicas se desarrollan. Por ende, es necesario caracterizar el concepto de calle al que este trabajo y la lectura del campo expuesta se acerca.

En primer lugar, podríamos iniciar desde el enfoque institucional como la definición de espacio público presente en la actual constitución y expuesto en el glosario de la página web de Departamento Administrativo de la Defensoría del Espacio Público.

> Entiéndase por espacio público el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados, destinados por su naturaleza, por su uso o afectación a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden, por tanto, los límites de los intereses individuales de los habitantes. (Decreto 1504 de 1998) (Departamento Administrativo de la Defensoría del Espacio Público, 2024).

Sin embargo, dicha definición se refiere al espacio público desde una mirada materialista donde la satisfacción de las "necesidades urbanas" son el centro y sentido del este. Pero afuera es notable como el espacio público en realidad va mucho más allá pues es donde se condensan una ampla gama de relaciones sociales que demuestran que "el espacio público es una relación no un espacio" (Carrión, 2016), se trata de un lugar de encuentro donde se da mucho más que una "satisfacción a necesidades urbanas".

Podemos notar que el espacio público no es solo una planta física al ser testigos de cómo un lugar o zona en particular adquiere n una narrativa propia que llega a ser evidente visualmente a partir de eventos históricos como es el caso de los lugares donde la policía asesinó a Dylan Cruz o a Nicolas Neira, o a partir de las costumbres de sus habitantes como en el parque de los hippies en Chapinero donde las manchas, grafitis, basura y demás detalles específicos nos cuentan de la intensa vida nocturna que allí se da. Así podemos empezar a reconocer que el espacio público es mucho más que un espacio a secas. La identidad social que soporta la calle permanece en constante mutación y así mismo puede verse como un espejo donde se refleja dicha identidad.

La calle en estos términos resulta ser un concepto mucho más cercano. Habla directamente de las relaciones que desarrollamos en nuestros lugares de encuentro.

En el lenguaje popular se le teme a la calle y lo que contiene como evidencian alertas tradicionales como “la calle es un peligro” o “la calle no tiene nada bueno que ofrecer”, incluso la palabra “habitante de calle”, “callejero” o “vagabundo” resultan ser calificativos despectivos en muchos casos. Se reconoce a la calle como la identidad que nuestras prácticas le dan al espacio público.

Al relacionarse de manera cotidiana con la ciudad nadie dice “voy a dar una caminata por el espacio público” o “yo crecí en el espacio público de mi barrio”. La calle es la faceta que le damos al espacio publico para entrar en relaciones personales, sociales y territoriales, “las calles de mi barrio me vieron crecer”. Mientras el espacio público refiere a un contrato social impersonal la calle se refiere incluso a nuestra propia narrativa, aunque sean los mismos edificios, los mismos puentes y parques de fondo lo importante es que sucede allí. En este sentido la calle es un concepto que todos construimos a partir del encuentro social en el espacio público, es su faceta relacional y narrativa.

Por eso como artistas es sencillo establecer un campo alrededor de la calle, como bien señalan diversos artistas “la calle nunca te quita solo te da”. Un lugar abandonado, una fachada deteriorada, un vecino amable e incluso un predio baldío llegan a configurar oportunidades de intervención y aprendizaje. Incluso bajo una mirada optimista escenarios como una sanción policial, una denuncia civil, un accidente o una riña con otro habitante en medio de una intervención son consecuencias que deben asumirse y pueden ser oportunidades de aprendizaje para no volver a caer en situaciones problemáticas nuevamente.

La calle entonces es el escenario relacional donde el arte puede suceder de muchas maneras. Se pretende entonces reconocer y contribuir al hecho de que al entrar en este escenario se desarrolla y se fomenta la construcción de una ruta personal de aprendizaje dentro del campo del arte callejero. Reconociendo que al mismo tiempo que entre agentes se procura el intercambio de saberes, obras y

otros capitales específicos del campo como lugares para pintar o el derecho de firmar como parte de un crew o colectivo cerrado (Armstrong, 2019).

La calle como entorno de aprendizaje autónomo.

La calle en este trabajo procura ser entendida desde una postura que pretende ofrecer una mirada orientada a reconocer la complejidad del entorno donde se desarrollan los aprendizajes y las relaciones que dan lugar a los mismos. Dicha mirada parte de abordar la ciudad como una red lógica e interconectada de espacios dispuestos a la intervención artística. Aquí es importante así mismo reconocer la distinción entre lugares y no lugares, así como su importancia e influencia en la construcción de una ciudad.

La caracterización del espacio público parte del precepto de aquello a lo que todos tienen acceso. El espacio público, en órdenes conceptuales que resulten coherentes con el presente trabajo, se plantea como un espacio en constante crisis, cuya naturaleza es configurada por las relaciones individuales y colectivas que dan lugar a los cambios en el territorio. Lo que da lugar a la pregunta constante sobre cómo la realidad muta conforme cambia la manera de mirar y construir experiencias en el afuera.

Esta visión del espacio se entiende desde lo encontrado en el prólogo de Fernando Carrión M. para el libro de la Universidad Nacional Autónoma de México “La reinvención del espacio público en la ciudad fragmentada” (2016). Allí, Carrión revisa la naturaleza del espacio público como la matriz de la ciudad misma y de su identidad. Se entiende a la ciudad como una plataforma lógica y cohesionada de lugares en los que se concentra la heterogeneidad social de

un grupo poblacional grande y denso (El espacio pùblico es una relación, no un espacio, 2016, pág. 25). Ello supone entender que los espacios públicos se configuran a partir de las fachadas del espacio privado y que, así mismo, son los hábitos de los grupos sociales los que intervienen y dan lugar a una identidad, historia y carácter que supone los espacios como lugares.

Revisando así mismo cómo el mercado, en su búsqueda de configurar espacios sin identidad, limita la capacidad relacional e histórica de sitios especificos de la ciudad, las convierte en lo que Carrión entiende a partir de Auge (1998), como los no lugares, espacios del anonimato, tránsito y control de prácticas, así lo barrios tradicionales se convierten en conjuntos y edificios.

Esto nos lleva a entender de mejor manera cómo es que las personas configuran lugares a partir de su habitabilidad activa en determinados espacios, pues es notable que no es únicamente el hecho de que unos grupos u otros estén ahí, sino que hay muestras de la construcción de las identidades de ciertos lugares por las actividades que se desarrollan, la historia que tiene su construcción y por la configuración visual y espacial que puedan llegar a tener.

Dicho esto, es posible asumir que la construcción de lugares en el espacio público puede ser una muestra de cómo se caracterizan las relaciones entre quienes habitan unos u otros espacios y el espacio mismo configurando o no lugares en la calle.

En el Barrio Quinta Camacho, en la localidad de Chapinero, es evidente el rango socio económico de los propietarios de los inmuebles a partir de una lectura de sus vehículos, el

tamaño de la edificaciones, las zonas verdes, el estilo arquitectónico, un circuito comercial configurado principalmente por restaurantes, clubes sociales y galerías de arte, junto a la cantidad elevada de vigilantes privados que hacen que el espacio público solo sea un espacio de tránsito, donde es la visión la que más recorre el espacio ya que el acceso es activamente limitado. El arquitecto Juahani Pallasmaa (2006) en su libro Los ojos de la Piel hablaría de una tendencia a construir espacios que procuren el ocularcentrismo, es decir la noción de que hay una jerarquía dentro de los sentidos que ubica a la vista como el sentido más importante para reconocer el mundo. Esto es notable en varias zonas de la ciudad donde:

"El creciente uso del vidrio reflectante en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealidad y de alienación. La transparencia paradójicamente opaca de estos edificios hace que la mirada rebote sin quedar afectada ni conmoverse; somos incapaces de ver o de imaginar la vida detrás de esas paredes. El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador (Pallasmaa, 2006, pp 43)."

El arte callejero tiene el potencial de contrarrestar el efecto de totalización de los espacios públicos como no lugares que procura nuestro tiempo. Establecer relaciones no hegemónicas con espacios construye relaciones alternas que dan lugar a ciertos caminos de apropiación de estos.

Pegar carteles, realizar grafitis o murales son acciones que suponen la intervención directa, activa y sistemática de lugares específicos, es una actividad de reconocimiento y construcción del entorno urbano que funciona como ejercicio cartográfico que reconoce,

reacciona y construye al mismo tiempo el entorno. Bajo estas dinámicas es posible reconocer que la calle como entorno cambia a partir del cambio de percepción y acción que tienen los sujetos relativos a esta, y así, conforme las acciones cambian el entorno, todo aquel que reconozca el cambio recibe en alguna medida, según sus intereses le orienten, información de primera mano sobre el espacio que habita.

Dicho de otra manera, la calle es un terreno fértil donde es posible sembrar intervenciones que crecen a partir de la influencia que ejercen sobre la manera en la que quienes habitan el entorno construyen su manera de verla, y cuyos frutos son evidentes cuando esta influencia lleva a otros a asumir la intervención callejera como medio para reconocer y entrar en las prácticas y así mismo a su vez en la construcción de su entorno.

Así, puede explicarse por qué una jornada de pega de carteles o muralismo puede hacer de una esquina cualquiera de la ciudad un punto de reflexión, inclusión, denuncia o enunciación, que configura, a partir del espacio y la intervención, un lugar con una narrativa propia, que entendida desde Pallasma (Los ojos de la Piel. Arquitectura y sentidos., 2006), hace *rebotar* la mirada, cargada esta vez de las narrativas e ideas que habitan el lugar, afectando y conmoviendo a quien mira.

Reconocer dicha conmoción es un reto dentro del arte callejero, dentro de la experiencia que he acumulado como artista he encontrado que existen dos posibles caminos, el cuidado y la destrucción.

Cuando la población de un territorio decide cuidar una intervención sobre otras es evidente una “recepción”, como fue el caso de Erre en el Barrio la Fraguita donde se renovó la fachada del salón comunal que estaba llena de intervenciones hechas bajo el permiso de la junta de acción comunal y sin embargo se respetó únicamente el trabajo realizado por ella sin permiso alguno de algún vecino o miembro de dicha junta.

El otro camino es de la destrucción, un ejemplo claro es que ha recogido y expuesto DjLu en la página 122 del libro “Válvulas de escape” (2021) donde presenta una matriz de ocho intervenciones con el mismo esténcil en contra de la pedofilia de la iglesia católica de las cuales 7 han sido tachadas, raspadas, rellenadas o directamente censuradas como puede evidenciarse en la figura 1.

Figura 1

Página 122 del libro “Válvulas de Escape” (Bogota Street Art, 2021).

Figura 1

Nota. Adaptado de "Válvulas de Escape", por Bogota Street Art, 2021.

Dichas reacciones, en ambos casos entran a otorgarles vida a los espacios para no solo habitarlos desde la mirada en tránsito sino sentirlos en el propio cuerpo de manera activa, haciéndolos parte de la propia experiencia, haciéndolos lugares nuestros.

Aprendizaje autónomo.

Aprender bajo la mirada de este trabajo será tomado según una postura cognoscitiva cercana a los conceptos de enseñanza aprendizaje de Piaget (1969). Esto implica entender el aprendizaje como un proceso comprendido por acciones que articulan los saberes previos con la experiencia en torno a la asimilación de información nueva, a través de la actividad cognitiva de los sujetos.

Sin embargo, la mirada que procura esta investigación se concentra en revisar cómo el aprendizaje sucede en entornos que no son mediados o al menos no lo son de una manera hegemónica, no cuentan con profesores o presentan intercambios no estructurados de conocimiento. Ya que la enseñanza no es parte de los objetivos de la realidad social construida sobre la calle, será el aprendizaje el fenómeno central de esta indagación. Pues el aprendizaje sí puede ser el objetivo individual, que, de manera consciente, un sujeto elija para acercarse a la calle.

De allí que sea prudente desarrollar la construcción de un concepto que responda a una reconfiguración de la calle como un entorno de aprendizaje, teniendo como base teórica la idea de las zonas de desarrollo planteadas por Vygotsky (El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores., 1989)).

La *zona de desarrollo real*, que puede ser entendida como el estado actual de conocimientos de un sujeto frente a un proceso de formación o recepción de información, es decir, por ejemplo, el nivel de habilidad que tiene ya incorporado un sujeto en relación con la coordinación al iniciar un proceso de formación en danza.

La *zona de desarrollo próximo*, que es el entorno dispuesto de manera sistemática ante un sujeto para desarrollar determinada habilidad o profundizar en cierto conocimiento, o bien puede ser entendido como lo que sucede entre la zona de desarrollo real y la *zona de desarrollo potencial*. Siguiendo el ejemplo anterior, esta zona es el entorno alrededor de las sesiones de fundamentación y práctica de técnicas de baile específicas del sujeto mencionado.

Entorno conformado tanto por el entorno material como la construcción didáctica y pedagógica de cada caso. Esta es la zona de acción del educador, el andamiaje dispuesto para desarrollar el potencial de los sujetos.

Finalmente, la zona de desarrollo potencial, que es el entorno transformado a partir de la puesta en acción de lo aprendido y lo enseñado en torno al sujeto, sosteniendo el desarrollo de cierta autonomía frente los conocimientos alrededor de los cuales se ha desarrollado el andamiaje. Finalizando el ejemplo, esta zona está conformada por cada situación en la que el sujeto se acerca de nuevo a la puesta en acción y experimentación de sus conocimientos de baile dentro y fuera de lo institucional como eventos culturales del colegio o fiestas familiares.

Es notable que el ejercicio de aprendizaje no sucede a partir del cambio en el entorno, sino en el sujeto, ya que lo que cambia es la capacidad y el potencial del sujeto frente a este. En este orden de ideas, el aprendizaje orientado hacia la autonomía no solo pretende configurar las miradas en búsqueda de formar sujetos con mayor capacidad de agencia, sino, a su vez, fundamentar y fortalecer la capacidad de reflexionar sobre cómo la mirada propia funciona y en esta acción tiende a construirse a sí misma.

Así las cosas, las zonas de desarrollo se procuran como una manera de entender el proceso de aprendizaje y enseñanza desde una visión cognoscitiva que procura un escenario base para empezar a hacer un reconocimiento de los procesos de aprendizaje callejeros. Hacia la búsqueda de dicho reconocimiento, es pertinente fundamentar de una manera más clara el

lugar de la autonomía en medio de procesos pedagógicos a partir de Freire y las posturas planteadas en la pedagogía de la autonomía.

Esta fundamentación parte del reconocimiento primario de la intención de Freire (Freire, 2008) generar una guía de saberes necesarios para la práctica docente en procura de la orientación de discentes hacia la autonomía. Básicamente, es una enumeración de principios que suponen la integralidad de la acción docente a partir del sentido crítico, situado, metódico y humano.

A partir de estos preceptos, podemos deducir que la búsqueda de esta integralidad implica no solo una completa disposición del docente, sino la transformación activa del entorno como dispositivo detonador de cierta *curiosidad epistémica*.

Esta transformación es la base de la propuesta planteada para entender el potencial del aprendizaje en la calle. Tener la capacidad de fundamentar a los sujetos alrededor del reconocimiento de su propia mirada y cómo surge de ella una curiosidad epistémica propia parece ser el objetivo del proceso educativo desde esta postura que parte de un abordaje cognoscitivo, pedagógico y emancipatorio.

Sin embargo, es clave entender cómo, de manera independiente, este proceso de construcción y agencia de la mirada propia ha llegado a darse en forma orgánica bajo las dinámicas propias del arte callejero. Esto implica que se han dado, principalmente, en la calle a partir de la reflexión de cómo se observa y se habita la misma a partir de los sentidos y la intervención.

Es el interés de formar una mirada propia la que ofrece la oportunidad de construir la noción propia de calle, de manera consciente alrededor de lo que sucede en ella. Cuando existe cierto nivel de compromiso en medio de la participación en el campo podemos hablar de un aprendizaje sistemático del arte callejero, dando cuenta de cómo sucede, cómo se siente participar y cómo en el proceso se transforman espacios en lugares. De esta manera es posible entender que, para el sujeto inmerso en las prácticas y reflexiones del campo la calle se convierte en un Entorno de Aprendizaje Autónomo.

Ahora antes de seguir es clave entender que este trabajo reconoce la cotidianidad como la relación construida a partir de un hábito alrededor del transito y permanencia en el entorno.

Lo cotidiano, bajo esta mirada no se reduce una la rutina de acciones o lugares que una persona visita, sino que se amplía a ver la mirada y reflexión de todos como transeúntes leen, significan y resignifican cada detalle del entorno construyendo su realidad día a día configurando cambios pequeños que con el tiempo configuran transformaciones importantes (Uribe Fernandez, 2014).

Tiene influencia directa en como los procesos históricos se construyen pues es la disrupción de lo cotidiano abre la mirada de los demás habitantes testigos hacia otras prácticas y hábitos que como el grafiti pueden hacer cambios a gran escala. Hace 30 años todas las películas grabadas en Bogotá mostraban una ciudad impoluta llena del gris cemento original de los puentes y ver un joven pintando su apodo por toda la ciudad resultaba impensable en la cabeza de los bogotanos, ahora es muy difícil ubicar un barrio donde el grafiti o el arte callejero

no haya entrado, sobre todo cerca de las vías principales, zonas comerciales y las periferias. Hoy el grafiti y el arte callejero son parte de la cotidianidad de la ciudad, incluso en la narrativa gubernamental.

La ciudadanía por otra parte se vincula más con pertenecer a un grupo social organizado y jugar dentro de los marcos de referencia que dictan los derechos y deberes de este en determinado lugar y época, por lo cual está estrechamente relacionado con la democracia y los fines últimos de la política y la moralidad. (Horrach Miralles, 2009).

Bajo la mirada de este trabajo la ciudadanía mas que ser un marco de referencia establecido sobre el cual nos desempeñamos, sino que es un espacio de agencia que tiende constantemente a ampliarse conforme nuestras prácticas en la cotidianidad construyen otras formas de ciudadanía.

La calle como camino artístico.

Ya que es claro como a partir del cambio en nuestras prácticas puede transformarse el espacio que compartimos, así como la noción de lo cotidiano y la ciudadanía, ahora este trabajo procura entender como estas prácticas emergentes se configuran dentro de un marco de aprendizaje alrededor del arte.

Es pertinente en primer lugar hacer un acercamiento al concepto de arte que se pretende manejar en este trabajo. Se propone un abordaje basado en entender que el arte ha acompañado a la humanidad a través de sus cambios y devenires, lo cual ha configurado su propia naturaleza compleja y dinámica al evolucionar.

En medio del dinamismo propio del arte, en notable que a través de la historia y cruzando culturas la mirada estética hace parte de la identidad de estas, representando a su manera el pensamiento humano, la filosofía.

Esto, es expuesto por Shirley Logan, ya que propone una definición del arte basada precisamente en un reconocimiento de las distintas formas de verlo y validarlo a través de la historia, relacionando al arte y la práctica artística con la construcción de la filosofía visual, como fenómeno cultural, histórico y por lo tanto global (Sobre la definición del arte y otras disquisiciones, 2011). Es un argumento acorde al entender de que el arte en cierta medida es el reflejo plástico de las maneras de pensar y sentir de ciertas épocas, culturas y lugares específicos.

Bien señala Simon Armstrong: si el arte es el reflejo de la sociedad, ¿Qué podría ser más lógico en una era de individualismo que el nombre del individuo como marca se eleve al estatus de forma artística? (Street Art, 2019 , p. 15), en una época marcada por la individualización, la propiedad privada, la competencia y la búsqueda de un ascenso social, es completamente lógico que las rutas de manifestación se encaminen dentro de los mismos marcos de referencia que sostienen la cultura configurando campos de acción como el grafiti. Incluso entendiendo dentro del mismo ciertas posturas que se niegan a ser reconocidas dentro del campo del arte.

En este marco lógico la intervención de la calle es el principio práctico del arte callejero. Los limites o leyes de intervención dentro del arte callejero se mantiene en constante desarrollo. Desde la instalación, la pintura hasta la proyección o la realidad aumentada hacen parte del acervo de técnicas y prácticas que el campo toma. Así mismo, este trabajo reconoce que dichas intervenciones responden a una lectura y participación en la cultura.

Dentro de esta ruta de ideas es pertinente entender que el arte en este momento histórico ha llegado a prácticas en las que cuestiona dentro de sí mismo planteamientos como la autoría, la originalidad y la genialidad artística. Valeria Mata (Plagie Copie Manipule Reescriba Este Libro, 2022) nos invita a reconocer que la copia, la influencia, el intercambio, la cooperación y la intertextualidad han dirigido el hábito artístico desde siempre.

No hace mucho tiempo, cuando el grafiti no era aún parte del paisaje de la ciudad, en Bogotá era común que los escritores de grafiti basaran su trabajo en las referencias que encontraban en un joven internet en páginas que recopilan desde finales de los noventa las producciones de distintos artistas de todo el mundo. Así mismo era común ver como se desprestigiaba el trabajo de unos u otros cuando la referencia se hacía pública o explicita como lo exponen escritores de grafiti como Dexs, Ospen o Deen en entrevistas realizadas por medios de información creados por los mismos agentes del campo como el podcast “Insolencia Crossover” (Deen, 2024) (Ospen, 2023).

Cuando el arte callejero por otra parte comenzó a instalarse en aquellos lugares a los que ya había accedido el grafiti se hizo aún más evidente la existencia de referencias, homenajes, experimentos y versiones influenciadas por la cultura popular dentro del lenguaje artístico presente en la calle

Banksy no elude, mimetiza o disimula las referencias culturales que soporta su obra, Shepard Fairey -Obey- no niega la influencia de movimientos como el constructivismo, el collage, la psicodelia e incluso la publicidad en su trabajo. Ambos casos son emblemáticos dentro de la elaboración de un código global de arte callejero donde se toma de muchas partes para condensar varias ideas en un solo proyecto de creación buscando encontrar las imágenes que hablan de nuestro tiempo y nuestra manera de pensar.

En este terreno entran en juego pensamientos como los ideales anarquistas del siglo XIX ya reconocían que “nada reside fuera de nada, cada cosa tiene su origen en otra” (Myrial, 1898).

> Dentro del mismo grafiti se dan casos donde esta construcción mítica del arte disuelve incluso los códigos de autoría y pertenencia. Quizá el caso que mejor lo demuestre sea el de los escritores Taps y Moses. (Graffiti Avangarde, 2020)

Estos dos escritores de grafiti se especializaron en pintar vagones de pasajeros y de carga de trenes en Europa, un movimiento insignia del grafiti global. Entre 2007 y 2010, con más de 12 años de trayectoria iniciaron un reto de pintar mil vagones en mil días, para esto, debían pintar un vagón cada día por más de 3 años.

Ya que resulta imposible lograr tal logística en el marco de una actividad claramente ilegal, en principio optaron por “prestarle” sus nombres a sus amigos cercanos para poder ampliar el alcance, y ya con el tiempo en algún momento decidieron entregar su nombre al movimiento global de grafiti demostrando que dentro de su lógica era más importante mostrar el alcance mismo del grafiti más allá de sus nombres, transformando estos en una marca que materializaba el potencial que el grafiti aún tiene por explotar. Parte de esta historia esta narrada y documentada en el libro Graffiti Avangarde (TAPS & MOSES, 2020), ver figura 1.

Figura 1.

Fotografía de las páginas 188 y 189 del libro Graffiti Avangarde (TAPS & MOSES, 2020)

Figura 2.

Nota. Adaptado de la página www.betterrun.shop , subida el 2021. CC BY 2.0

Esta decisión marco un hito dentro del grafiti ya que puso en tensión la idea misma de la autoría dentro del movimiento resaltando el fuerte carácter cooperativo que puede alcanzar, al mismo tiempo que demostraba que incluso en un movimiento artístico tan lleno de códigos, dicotómico e incluso violento como el grafiti podía ponerse en tensión a sí mismo sin perder su naturaleza disruptiva o entrar en crisis.

El arte callejero desde la postura que recoge este trabajo apunta por otra parte a la construcción de obras en función del contexto directo en el que se inscriben. Para un artista callejero el lugar es tan importante como el mensaje, la imagen, los habitantes, el pasado y el presente del contexto donde se emplazará la obra. Algunos artistas hacen los bocetos tras un recorrido en los alrededores del lugar a intervenir, otros investigan las culturas y sus manifestaciones para jugar con sincretismos o estéticas

eclécticas. Pero todos leen la calle y reaccionan a ella, es el punto de partida y al mismo tiempo el detonante.

La calle siempre ha sido capaz de dotarse a sí misma de identidad ya que colisiona y condensa la identidad de sus habitantes, no solo a través del grafiti sino de la publicidad, la arquitectura, la música, los olores e incluso en las prácticas que suceden en unas zonas u otras. Dentro de esta colisión entra el aprendizaje intuitivo que pueden tener los habitantes al encontrarse de manera directa con la acción de habitar e intervenir el espacio público, aunque en la mirada de este trabajo solo nos concentremos en las intervenciones gráficas y pictóricas.

Conforme el campo del arte callejero fue saturándose de actores y creando una comunidad de consumidores la complejidad y alcance de las intervenciones han crecido exponencialmente. Solo era cuestión de tiempo para que el campo se consolidara obligándose a sí mismo a oscilar entre las prácticas disruptivas que le dan su carácter y el proceso de apropiación institucional y comercial.

Es importante entender que el grafiti, como será desarrollado más adelante, no es en principio una forma de arte como tal, varios autores lo reconocen en principio como una práctica de invasión a la propiedad privada y pública a partir de acciones basadas en el vandalismo, la protesta y la ilegalidad, esto supone que al margen del mérito estético o conceptual que llegan a tener como obras, se trata de ejercer delitos (Armstrong, 2019, pág. 15) (MCCORMICK & SENO, 2010, pág. 25)

Por lo tanto, en este trabajo reconocemos que procesos como “mesas de grafiti”, “festivales públicos de grafiti” e incluso la “regulación” o investigación alrededor del grafiti solo son estrategias de control de un modelo político y comercial propio de la mirada del arte urbano sobre el campo ya que van en contravía directa con el principio bajo el cual nace el fenómeno de grafiti. Sin embargo, habitando la contradicción que significa tomar el grafiti como parte de este trabajo se le reconoce como

un campo social ya que tiene trascendencia histórica, participación internacional, un código de valores y prácticas junto una clara influencia en el arte contemporáneo, la cultura popular del mundo y la historia.

Dentro de esta nueva narrativa de la ciudad es evidente como se ha dado un cambio profundo dentro de la manera "adecuada" de habitar la ciudad, miles de personas se han tomado las calles con pintura y con algunas décadas, sin saberlo, la ciudad se dio cuenta que "El grafiti es sobre todo un movimiento antiartístico que genera una forma de arte a partir del vandalismo" como menciona Simon Armstrong (Street Art, 2019, p. 15), al punto de incluso promoverlo e intentar reglamentarlo, aunque esta solo es una de la expresiones que se han tomado las calles.

Bourdieu (1995) en su libro "Las reglas de Arte" propone entender el arte desde un punto de vista sociológico donde la cohesión autónoma que configura un grupo social a través de sus prácticas puede ser entendido como campo, un concepto ya usado en este trabajo, donde los agentes, es decir los participantes directos dentro de estas relaciones sociales, construyen mutan y establecen sus propios regímenes de valor y sentido.

Ahora podemos notar que el arte callejero surge y se desarrolla en función de una lectura del contexto generalmente dada en contacto directo y dicha lectura no finaliza con la intervención terminada, sino que se amplía a la recepción del entorno y sus habitantes. Gleo la artista callejera nacida en Cali especializada en murales de formato gigante, es precisa al denotar para su entrevista con la plataforma web "I support street art":

> …Cuando se pinta en la calle la obra final no es tuya, es del contexto, de la gente que habita el espacio. La gente decide si se conserva o se elimina, la gente es la verdadera crítica de las cosas que están en la calle. Tengo paredes que han durado días, como piezas que duran meses y algunos años. Siempre depende de los habitantes. (Gleo, 2017)

Esto implica reconocer que, dentro de ciertas posturas del arte callejero, se considera que, a diferencia de las galerías o museos, la calle es curada por sí misma. Lo que es expuesto en la calle coexiste en un dialogo infinito abierto siempre a la intervención. Aquí la obra no es el mural, aunque así lo digan las actas, ni el mural o la recopilación del proceso y el resultado, la obra estaría presente dentro de las relaciones sociales y territoriales que sean influenciadas por la misma detonando un cambio en la percepción y cotidianidad de su entorno.

Aunque, como se evidencia en la calle misma este dialogo infinito recoge también dinámicas de violencia espacial donde la lectura del contexto o la recepción de los habitantes pasan a ser irrelevantes para los agentes, esto es común sobre todo dentro de las dinámicas del grafiti más apegado a su postura radical donde lo importante es hacer presencia en todo el territorio posible.

Sin embargo, hemos sido testigos como un muro pintado ha hecho que la gente deje de usar ciertos lugares como botaderos de basura (un ejemplo es la lucha de distintos barrios dispuesto al borde del Rio Fucha entre las localidades de San Cristóbal y Antonio Nariño que visibilizando espacios con murales tienden evitar la acumulación de desechos y escombros), como después de ser pintados la ciudadanía misma ha hecho la recuperación de su espacio, como huertas comunitarias son reconocidas en su territorio a través de las pintas, así como también somos testigos de cómo arriendos y alquileres se incrementan gracias a la gentrificación del turismo creado alrededor del fenómeno del arte callejero como sucede en la comuna 13 de Medellín y en algunos lugares del centro de Bogotá.

Hasta las universidades y grandes construcciones se han apropiado del muralismo a gran formato para hacer parte de esta nueva imagen de Bogotá donde hay murales de todos los tamaños y formatos repartidos por todas partes, mientras al grafitero de a pie que toca dichos predios se le somete al protocolo de vigilancia y castigo siempre que se pueda.

Es evidente como Bogotá ha sufrido cambios cíclicos a su modo, la expansión hacia la sabana, la aparición de edificios cada vez más altos y la unión con pueblos cercanos que terminan siendo parte de la ciudad. Cada época trae su propia dosis de cambios irreversibles en el espacio, donde la concatenación de sucesos e influencias hacen identidad visual de la ciudad cada vez más se acerque y participe en dinámicas globales marcadas por los intereses principales de cada momento.

Esto podría explicar la complejidad referencial a la que el arte callejero se acerca, desde posturas cercanas a las propuestas (no solamente) por Valeria Mata (Plaguie copie manipule robe reescriba este libro, 2022)puede verse que dentro de las producciones del arte callejero (y del arte en general) es muy común encontrar referencias, apropiaciones, repeticiones, copias y prácticas intertextuales que unen el contenido gráfico y simbólico de la cultura e historia global y situada, que funcionan como herramientas creativas orientadas a la ejecución de proyectos artísticos de carácter crítico. Y si bien es algo que se hereda de las vanguardias europeas, de fondo apela al derecho humano de acceder al conocimiento y a experimentar la vida misma a través del arte y la disidencia.

Esto muestra que bajo la mirada apropiada leer las calles como soportes de arte no ayuda a problematizar la forma de ver y entender así mismo los lenguajes artísticos y sus aproximaciones.

Sin embargo, es notable que a esta altura está claro que para el arte callejero lo que este pintado en la calle no es una obra por sí misma, sino que se sostiene como tal a partir de unas relaciones configuradas a través de la participación directa con el entorno y la historia configurando encuentros y miradas que hacen que la percepción sobre si misma cambie.

Desde el grafiti es común que las intervenciones obvien el papel del entorno y los habitantes incluso si la practica llega a ser mediada por instituciones públicas o privadas, así que la pregunta de fondo reside en la configuración de la mirada que encuentra en unas intervenciones u otros medios de

representación y significación que reconoce como arte. Aquí podríamos afirmar como el crítico de arte y artista Antonio García Villarán (2016) citando al pintor español Manuel Macias “El arte no es, sucede”.

De manera simultánea es notable como para la población la intervención visual del espacio público se convirtió en un lenguaje artístico que se añadió a la identidad de la ciudad. Fenómeno que es evidente en la creciente cantidad de publicaciones editoriales sobre grafiti y arte callejero de los últimos años, en la creciente cantidad de presupuesto público orientado a estas prácticas, así como la creación de circuitos artísticos, festivales y galerías especializadas en el campo.

Para el interés investigativo de este trabajo es preciso entender que en esta ciudad se ha configurado un escenario en el que la indagación del arte callejero se da directamente en el espacio público y puede convertirse en una ruta de aprendizaje y legitimación por sí misma. Esto permite reconocer cómo personas de todas las clases sociales y de todos los oficios se han encontrado en la calle una oportunidad de desarrollar sus proyectos de vida incluso desde antes de que se reconocieran dichas prácticas dentro de la cotidianidad, el ejercicio de la ciudadanía y las artes.

La calle como laboratorio.

Como respuesta a este fenómeno del arte callejero, es necesario establecer una postura como educadores en artes. La primera podría ser el reconocimiento del potencial de la calle como espacio de aprendizaje situado, el cual ya hemos caracterizado.

Esto implica reconocer asimismo que bajo una mirada atenta salir a la calle de manera disciplinada a buscar arte y documentarlo, discutirlo o entenderlo es investigar y, por lo tanto, al llegar al punto de poner todo lo que se ha aprendido en juego para participar en las dinámicas en el espacio público no podemos negar que existe una investigación.

Normalmente el acercamiento al arte callejero en contraste con la academia no cuenta con un acompañamiento privilegiado o un acceso directo a la riqueza de contenidos culturales ya que no existe un mediador formal, la aproximación directa con el entorno y sus actores configuran la experiencia y el aprendizaje. La apuesta de este trabajo es ofrecer un puente que acorte estas brechas y contribuir al campo de arte callejero desde la labor pedagógica.

La aproximación común al grafiti y la intervención plástica en la calle suele estar ligada a entornos de reunión de jóvenes, festivales, grupos de fanáticos de equipos de futbol o chicos con preferencias influenciadas por cierto tipo de música y la estética que la acompaña. Como menciona Armstrong “El grafiti les da a los jóvenes la sensación de formar parte de algo más grande” (Street Art, 2019).

Sin embargo, el puente que une el contexto con la obra, el desarrollo, suele ser oculto, individual y marginado, dicho proceso suele tomar vida en centros de impresión, talleres, garajes, habitaciones o demás espacio donde material de dibujo, aerosoles, un computador o una mesa de corte pueden dar luz a proyectos artísticos. Los artistas se forjan a partir de las prácticas, luego gracias al interrelacionamiento de los agentes y la consolidación de sus redes se construye un campo.

Es clave para este trabajo dar valor a los conocimientos específicos dados a partir de esta exploración e intervención callejera. como resultados de investigaciones tanto teóricas como prácticas. Saber qué lugares venden pintura barata, qué boquillas y que latas son compatibles, cómo y cuándo pintar sin ser visto, cómo se usa un aerosol entre otras muchas nimiedades cotidianas se convierten en parte importante de un copilado personal de datos que organizan una manera de pensar y actuar frente a la intervención callejera. La calle es investigada para hacer posible realizar acciones arbitrarias.

Estos aprendizajes nacen de la observación autónoma, por ejemplo, al encontrar intervenciones ubicadas en lugares de difícil acceso como los techos de edificios, ventanas, bases de puentes o espectaculares callejeros casi de manera automática comenzamos a imaginar la ruta que debió tomar la persona para llegar allí. En este caso, así no podamos imaginar una posible ruta, la información que teníamos de nuestro entorno ya fue actualizada, ya sabemos que es posible llegar allí sin permiso.

El arte callejero por otro lado no busca responder a un código cerrado donde las maneras de hacer y entender ya están dispuestas. Parten de un abordaje a la intervención en espacio publica mucho más variado que funciona generalmente en torno a contexto y expande las herramientas, medio y materiales hacia otros lugares. Hay artistas callejeros que dinamitan las paredes para esculpir retratos como el artista portugués Vhils, algunos como Barbara Kruger o JR intervienen con papelones y carteles de gran formato sobre arquitectura interior o exterior con textos, retratos o fotografías, otros como Blu hacen animaciones en stop motion pintando directamente en el espacio público. Respecto al estos artistas, la mayoría iniciaron su práctica en cierta marginalidad y resistencia a pedir permisos. El arte callejero no se radicaliza alrededor de la ilegalidad como lo hace la postura más purista del grafiti.

El arte callejero indaga las posibilidades estéticas y relacionales que tienen el grafiti expandiendo sus medios y fines hacia un abordaje mucho más complejo. Este trabajo reconoce sobre todo el enfoque colectivista, anarquista y libertario que tiene el circuito de arte callejero al que se acerca. La propuesta de este trabajo parte de la lectura conceptual y práctica del trabajo de colectivos como Bogotá Street Art, APC, Pirotecnia, Dexpierte y Hogar ya que son abiertamente proyectos artísticos con trayectoria, dirigidos a la calle y de enfoque anarquista, podemos destacar que mi cercanía a dichos colectivos se ha dado así mismo entorno a espacios culturales como La Valija de Fuego o la Galería El infierno, ambos nodos culturales de corte anarquista con una agenda cultural apegada a la cultura punk.

La lectura del contexto, la indagación, la experimentación de materiales junto con el intercambio y la recuperación de saberes hacen parte de la ruta investigativa que un artista callejero puede plantearse para desarrollar una práctica constante. Esto configura una suerte de metodología que atiene al propio ritmo e interés de quien opta por esta ruta.

Así mismo, aunque no existe un mediador establecido es posible reconocer que el entorno en primer lugar funciona como mediador. Tras leer un espacio puede verse si una intervención ha sido cuidada, descuidada, tapada, censurada… Igualmente tomarse un momento para ver si las personas paran, comentan o reaccionan a una intervención puede ser parte de dicha lectura. Incluso hablar con vecinos, vendedores o habitantes de calle puede dar más datos y lecturas sobre la recepción de la obra en su entorno directo. Esta es una especie de trabajo de campo previo a la intervención o creación.

Debemos entonces reconocer que la creación artística callejera no depende de una revisión o evaluación positiva de un solo actor evaluador, el entorno completo entra a funcionar como mediador y curador de lo que se ha hecho y siempre estará sujeto a la intervención de otros. Esto supone entender que **las intervenciones como obras solo existen si las ven y las entienden como tal quienes estén ante ella**. Por esto en una misma intervención unos verán grafiti, otro arte callejero y otros simplemente un delito y todos pueden reaccionar como prefieran. El laboratorio se propone entonces como un espacio de mediación y acompañamiento a interesados en arte callejero.

La construcción de la calle implica una disposición de la mirada y de la acción que depende de cada uno. Sin embargo, existe un intercambio inherente con pares, autoridades, espectadores y el contenido cultural de la época.

La calle entonces puede entenderse como un espacio de aprendizaje donde las decisiones y los límites a los que se llega son regulados a partir del interés de cada sujeto. Es un proceso autónomo el

que conduce a un simple transeúnte a convertirse en espectador y crítico de lo que sucede en el campo visual de su entorno y en algunos casos ir más allá. Desde aquí podríamos entender cómo se detona la participación en estas prácticas.

Dicho fenómeno implica al mismo tiempo el riesgo de no partir de un rigor metodológico o de no tener una intención real de entender y reaccionar al arte urbano de manera objetiva, sino entenderlo dentro de los marcos de referencia que cada proyecto o participante ponga en articulación con los medios del laboratorio.

Es arte callejero se propone por otra parte construir la experiencia estética de la mano del espectador, las obras son entregadas a quienes habitan dicho espacio y su sentido último se desarrolla en ellos, no son dispositivos orientados un fin único, sino que cada uno lo apropia estableciendo una relación con su entorno.

Esta investigación se propone a través de la planeación, construcción y puesta en marcha de un laboratorio de investigación creación orientado al arte callejero. Entendiendo este como un espacio equipado y orientado al fomento de la experiencia y el pensamiento artístico alrededor de la reconfiguración de la mirada que tienen quienes entren a trabajar con el laboratorio en torno a la creación artística en calle.

La construcción de dicho laboratorio nace de la contradicción de llevar la labor pedagógica a la calle, así se considera necesario que cada detalle que constituya el laboratorio se tome directamente de la calle o que sean el resultado del trabajo artístico en la misma habitando así mismo la contradicción de buscar financiamiento dentro de las prácticas del campo. Por ende, se considera coherente construir dicho laboratorio a partir una financiación basada en la participación en el campo, es decir a partir de murales, convocatorias y comisiones de arte callejero.

Dicha financiación se da principalmente alrededor de la autogestión de proyectos de creación de arte callejero. La critica a la mercantilización del arte callejero presente en este trabajo surge de dinámicas desiguales de participación y pecunio en las que participan galerías, instituciones, marcas e incluso artistas. Las rutas de financiación de laboratorio se plantean desde el trabajo colectivo para contribuir al posicionamiento de las propuestas de la ciudad sin comprometer la coherencia de las obras ni la repartición justa de los resultados y creaciones.

Al igual que la decisión de salir a la calle, la construcción del laboratorio debe partir de un deseo de vivir el riesgo, asomarse al abismo. Este laboratorio de arte callejero nace de una intención de sobre poner muchas ideas y condensarlas planteando un proyecto que agrupe la labor pedagógica y la participación en el campo.

Esta reconfiguración resulta necesaria en la medida que se hace importante intentar avanzar conceptualmente desde la educación en artes al mismo ritmo que cambian nuestras prácticas culturales. Por ende, considero importante establecer que incluso antes de participar en las prácticas **todo ciudadano es un crítico visual, curador o artista callejero en potencia.**

Como bien señala el ministerio de cultura:

> La condición de ciudadano pasa por ese deseo y necesidad de creación, por la necesidad de reconocimiento por parte de los otros, y de su participación en las decisiones colectivas que conciernen a lo común; el reconocimiento de sí pasa por el reconocerse con, reconocimiento de una palabra y expresión que trasciende la palabra instrumental para situarse en un habla que estremece el lenguaje: el habla estética. (Ministerio de Cultura de la Republica de Colombia, 2010)

Hay que reconocer que el ciudadano, entendido como todo habitante de la ciudad, es participe y cocreador de su entorno ya que participa directamente en las prácticas y políticas de su territorio.

Por esto, el laboratorio de creación investigación planteado en este trabajo se propone como un posible acercamiento que pretende establecer puentes y relaciones honestas entre el arte callejero y la práctica docente, desde las cuales sea posible entender el lugar actual de profesor en artes frente a las practicas del arte callejero.

Quizá trabajos como el de arbitrio puedan funcionar como precedente, ya fue un colectivo y semillero de investigación de estudiantes de la licenciatura que desarrollaron procesos colectivos alrededor de la docencia el arte y la memoria y varios de sus procesos se desarrollaron con una comunidad en particular que fueron las madres de un grupo de jóvenes asesinados extrajudicialmente por el estado en lo que se denominaron los “Falsos Positivos” de Soacha, pero su enfoque fue sobre todo en la memoria ejecutando procesos de enseñanza y creación de retratos de las victimas para fomentar la memoria histórica que circulan actualmente en diversas plataformas de arte, pero en el caso de arbitrio la calle no era el detonante de los aprendizajes sino parte de la propuesta de difusión de la creación a partir del cartelismo.

Por otro lado, este trabajo supone entender la calle como el detonante de la creación y no supone hacer arte y ponerlo en la calle, sino crear en función directa del espacio público incluso si se trata de trabajar con artistas.

En esto términos este laboratorio tiene la intensión de ser planteado teniendo como referencia el funcionamiento que tiene el aprendizaje artístico en la calle. Esto implica entender que el principal objetivo es fortalecer y acompañar los interese de cada sujeto con quien se trabaje empoderando y amplificando la voz desde la participación en el campo.

Bien describe este propósito este apartado del manifiesto del colectivo estadounidense "Billboard Liberation Front" encontrado en "Tresspass, Historia del Arte Urbano no oficial" (MCCORMICK & SENO, 2010):

> Nuestro objetivo final es nada menos que una valla publicitaria personal y singular para cada ciudadano. Hasta que llegue ese glorioso día de las comunicaciones globales en que cada hombre, mujer y niño pueda gritar o cantar al mundo en caracteres de 100 pt. desde su propia azotea; hasta ese día seguiremos haciendo todo lo que esté en nuestra mano para animar a las masas a utilizar cualquier medio posible para apoderarse de los medios de comunicación existentes y alterarlos según su propio diseño. (Billboard Liberation Front, 1989)

Así mismo, debe reconocerse que, a pesar de proponerse como una ruta de indagación desde la práctica educativa artística, el laboratorio no se pretende como un espacio que propicie procesos de formación formales cargado de rutas estrictas o fórmulas de entrada.

El laboratorio responde a la naturaleza libre y disruptiva frente al arte que tiene el grafiti y la intervención callejera. Ya que se puede entender que "en una forma basada en la inmediatez, la accesibilidad y la franqueza, lo simple, rudimentario, rudo e incluso bárbaro a menudo eclipsa a los matices de la educación." (MCCORMICK & SENO, 2010)

Este trabajo pretende fundamentar de manera física y conceptual dicho laboratorio a partir de un proceso escalonado. Un espacio creado y pensado para asumir algo que vaya entre la calle y el aprendizaje en artes, sin caer en el taller de arte tradicional, ni en organizaciones jerárquicas u objetivos exclusivamente comerciales.

El mundo es nuestro – Grafiti

El grafiti es un concepto difícil de abordar, pues puede entenderse de varias maneras, a través de contextos y momentos específicos que desarrollan varias vertientes y subgéneros desde donde se puede verse. Javier Abarca (2010) en su tesis de doctorado establece al grafiti como un comportamiento o práctica orientada a la intervención codificada en el espacio público sin autorización (o de manera ilegal), históricamente Abarca lo toma como una evolución del "grafito" que en esencia es lo mismo, pero sin ser un código cerrado, es decir que a diferencia del grafiti este no tiene un espectador o público especifico, sino que está dirigido a todos con quienes comparte su espacio y suele ser netamente político.

El texto de Abarca establece la evolución del grafiti como un proceso que no ha parado desde su aparición y explosión en la segunda mitad del siglo XX en estados unidos, sobre todo en las ciudades de Filadelfia y Nueva York. Pragmáticamente Abarca lo entiende como toda intervención realizada en las calles de manera independiente que contiene en si misma un discurso que puede ser tanto local como global, así mismo reconoce que puede entenderse como una tradición estética y cultural muy apegada a su origen y evolución en los "guetos", "favelas"," comunas" o "barrios bajos" de países ricos y pobres de todo el mundo que ha llegado a influenciar la cultura popular y el arte a nivel mundial, dando lugar a distintas maneras de desarrollar y entender el grafiti.

Otra manera de entender el grafiti es desde adentro, como lo revisa el estadounidense James Daichendt (2017),desde quienes lo producen. Así pues, Daichendt aborda la práctica como una tradición práctica y estética nacida de la necesidad de marcar el espacio propio,

declarando el mismo derecho del primer hombre de tener la opción de vivir sin fronteras, resalta el hecho de que su origen está vinculado a las letras, a los apodos, al anonimato, a los colores llamativos, a una evolución constante de estéticas y por encima de todo a la convicción de buscar y simbolizar la libertad. Aquellos que nos sumamos a la idea de intervenir nuestras ciudades a través de esta práctica llegamos a entender con el tiempo que es una práctica que puede llegar a entenderse como subversiva.

Daichendt también llega a entender el alto nivel de compromiso que se puede alcanzar a tener con los discursos que en estas prácticas sostienen; se puede llegar arriesgar la libertad, la salud e incluso la vida, buscando entre las cañerías un lienzo, escalando edificios para tachar espectaculares o persiguiendo trenes y metros para pintar.

Tanto para Daichendt como para Abarca, es muy claro que el grafiti llega a ser un lenguaje base dentro del concepto de arte callejero. Varios grafiteros que empezaron su práctica desde hace más de 15 años hoy en día son algunos de los artistas urbanos más importantes del continente tras haber sido legitimados como agentes productores de expresiones culturales ampliamente reconocidas.

El arte callejero en Bogotá cuenta ya con historias que dan cuentan de la naturaleza y manera de desarrollarse. Un caso cercano es el del difunto Maestro Rodez, un educador y artista plástico muy prolífico y reconocido por su trabajo en diseño e ilustración editorial quien por influencia de sus hijos grafiteros Nómada y Malegría volcó su práctica a las calles descubriendo que jamás volvería a ver las calles con los mismos ojos.

Este es solo un ejemplo de cómo en Bogotá, en términos del arte urbano, se sostiene una plataforma multidimensional de actores y oficios orientados a la calle como entorno de acción y reflexión de sus prácticas.

Dicha plataforma es a su vez un campo cuyos actores construyen y tienden a cumplir un código común de acción implícito en las maneras de ser, hacer y relacionarse dentro del campo. La apropiación de dicho código hace arte del tránsito hacia el aprendizaje que revisa el presente trabajo.

Arte Callejero.

Desde una idea más clara del grafiti, el arte callejero es más sencillo de entender, pues de cierto modo el arte urbano como lo conocemos empezó a entenderse desde el grafiti, pues como ya lo hemos visto la gran mayoría de artistas urbanos consolidados empezaron con el grafiti, de hecho, las expresiones consolidadas del Street art pueden verse como versiones expandidas del grafiti. En Bogotá, de acuerdo con los planteamientos expuestos en libro del colectivo de grafiti y arte urbano "Excusado Printsytem", el concepto de "arte urbano" se ha quedado en la estética hip hop ya que fueron los herederos directos del grafiti writting desde los años 80 (Decoración de exteriores : stencil / graffiti: gráfica de intervención, 2007).

La consolidación de esta estética hip hop alrededor del grafiti hasta cierto punto ha limitado el alcance y aceptación de esta práctica a raíz de una mezcla de valores, de juicios implícitos en la cultura y en el ideal colectivo de belleza. Por esto el anglicismo Street art puede llegar a ser un lugar más cómodo para la indagación del fenómeno señalado.

Originalmente los primeros artistas urbanos fueron “escritores” (los grafiteros originales dedicados por entero a las letras) neoyorquinos quienes tras ser llevados paredes adentro hacia las galerías más progresistas de Nueva York, hacia nuevos formatos y soportes como portadas de discos e ilustraciones para diarios, revistas, marcas, festivales, etc. Crearon un nuevo modelo posible de vida según el cual se puede vivir a partir de una producción artística alrededor del espacio público y sus narrativas situadas.

Es precisamente el situacionismo implícito en el grafiti, según George Rivera PhD (DJ LU: Street art as sings of globalization, 2016), profesor de la Universidad de Colorado, el que crea una amplia gama de vertientes que se desenvuelven en un abanico de estilos, técnicas, estéticas procesos, discursos y acciones. Estas a su vez configuran identidades situadas a partir de la expresión pictórica que cada ciudad del mundo, como testigo de que posee un movimiento activo de intervención callejera. Con el relacionamiento de estos artistas y sus obras se evidencia una tendencia a la globalización de contenidos y significados que estrechan la comunicación entre culturas.

Es un hecho claro para el profesor Rivera que en Latinoamérica es común ver que quienes desarrollan arte desde el espacio público suelen tener un discurso crítico y social en el texto de su obra, Colombia no ha sido la excepción, la gran mayoría de sus actores se orientaron a la calle a través de la participación activa en procesos de campo con víctimas, pueblos originarios, municipios o corregimientos apartados, acogiendo a su vez dentro de sus banderas posturas políticas y culturales muy marcadas en incluso radicales alrededor de temas

como el maltrato animal, la tauromaquia, el machismo, la desaparición forzada, la corrupción, el terrorismo (de guerra y de Estado), la falta de educación , la militarización, el abuso de autoridad y la protesta en general.

Eso no significa que en el campo del arte callejero solo exista lugar para los discursos críticos ya que también en el campo existen agentes que tienden a participar desde discursos neutrales dando lugar a intervenciones menos críticas orientadas a la decoración del espacio público o la ejecución de campañas publicitaria, una mirada más apegada a la lógica del arte urbano.

Así, el arte callejero puede entenderse como un campo artístico en el que Bogotá tiene una participación reconocible y recoge agentes que formulan sus prácticas desde el grafiti hasta el arte urbano. Cuenta con una historia propia recogida por el mismo campo e instituciones públicas y algunas de sus formas de acción principales se asocian al muralismo, el vandalismo, el cartelismo, la agitación y la gestión cultural para el fomento de este.

Hoy en día, las fronteras que ha derribado el Street art van desde la consolidación de redes independientes locales, nacionales e internacionales de artistas, la creación de instituciones, museos, galerías y demás ejes de legitimación y difusión del Street art, hasta el intercambio cultural naciente de los viajes autogestionados, becados y comisionados, la creación de conocimiento especializado en la práctica, el reconocimiento cultural, institucional, mediático y social a raíz del impacto de su discurso en dimensiones globales.

Sin embargo, el Street art también puede ser observado desde una comercialización del grafiti. En nuestro país el Street art se refugia dentro de las dinámicas de la "economía naranja", lo cual da lugar a una tensa calma con su difusión en la ciudad, pues puede ser usado como una herramienta política para ganar favoritismo como lo intentó Rodolfo Hernández en la última campaña presidencial, como una estrategia para la gentrificación como en los barrios o "circuitos artístico y creativos" San Felipe, La Macarena y La Candelaria e incluso como un desfase de una práctica de resistencia hacia un producto a partir de la venta de un servicio, como el "muralismo publicitario".

Esta tensión lleva mucho tiempo en el campo y hace parte de la caracterización de los artistas en el mismo, un ejemplo de esta es visible en la entrevista a excusado en "Decoración de exteriores" donde se evidencia la rivalidad, no solo territorial sino conceptual y ética con Cartel Urbano, cuando comenzaron a hacer murales publicitarios, como ellos mismo habían hecho, pero a precios mucho menores saboteando un mercado emergente de "grafiti publicitario".

Dentro del código del campo se cuenta con principios heredados del grafiti como el uso de apodos para conservar el anonimato, el reconocimiento basado en la cantidad, calidad y ubicación de obras en lugares significativos, así como en el desarrollo de una trayectoria y un estilo identificable. Sin embargo, el arte callejero expande y explora otras formas de creación, materiales, medios y procesos proponiendo la experimentación como parte de la práctica misma del arte callejero. Así mismo, el arte callejero acoge estrategias como la participación en

convocatorias y políticas públicas con el fin de fortalecerse manteniendo la intención de no caer en la instrumentalización institucional o comercial de las prácticas. Así mismo, parte de una lectura e intervención del entorno en función de los intereses particulares de cada artista o proyecto, pero en general siempre es la calle y dicha lectura el eje central de las prácticas.

EL arte callejero entonces es un campo complejo donde artistas, críticos, guías, galerías, gestores, documentadores, historiadores, aficionados, consumidores e incluso transeúntes espectadores se entrelazan directamente desde la calle y en el cual no existe una sola manera de participar o desarrollar una trayectoria. La pedagogía dentro del campo es evidente dentro de los intercambios físicos y conceptuales que llevan a cabo los agentes entre sí mismos y con el entorno, notamos aquí de nuevo que el aprendizaje es un proceso autónomo marcado por las decisiones que se tomen dentro de las dinámicas del campo y en dicho espacio de agencia se propone el laboratorio de creación.

Bogotá Ciudad Veneno.

Para entender cómo se configuran escenarios de aprendizaje e intercambio de conocimientos situados en el arte urbano de Bogotá es necesario reconocer los principales momentos en los que la ciudad paso de ser una ciudad “gris” a ser una ciudad multicolor. Este proceso no pasó de un día para otro, ha sido una tendencia adquirida por intercambios culturales y sucesos sociales de toda índole.

Para empezar Bogotá tiene una historia marcada por la violencia, la corrupción y el narcotráfico. Dichos fenómenos han influenciado directamente el espacio público de la ciudad

alterando tanto temporal como de manera ininterrumpida con eventos como el Bogotazo, La toma del palacio de justicia, los ataques bomba de Pablo Escobar, la guerra urbana con las guerrillas, la destrucción de "zonas de tolerancia", la construcción de vías más grandes para transporte masivo así como numerosos desfalcos en concesiones para la construcción de la malla vial de la ciudad, solo son algunos de los eventos que más han marcado el espacio público de la ciudad y su identidad.

Ya a principios de los 2000, como exponen en sus talleres y conversatorios Niña Tigre y Jenn Robota , artistas interdisciplinares de Bogotá, en el año 2002, tras la caída de las torres gemelas, se convirtió en un acto peligroso hacer campañas antiyanquis, los fanzines eran el escape para repartir mensajes anticapitalistas desde propuestas individuales o colectivas que circularon libremente y establecieron una "escena" de creadores y gestores que a partir de intercambios culturales, en eventos de música independiente o en marchas anuales como la del 1ro de Mayo establecieron redes de apoyo espontaneas que fortalecieron los procesos de producción y difusión Underground.

Es claro que uno de los puntos fuertes del arte urbano en general reside en la inmensa capacidad de sus agentes de conformar enlaces de apoyo e intercambio que aseguren la gestión y agencia permanente de sus producciones.

Para el 2008, se hizo posible el proyecto "Memoria canalla", fueron invitados artistas urbanos de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa para una programación completamente destinada al entendimiento del Street art, el grafiti y las maneras de hacer o entender lo que

pasaba en ese momento. Fruto del proyecto varios de los murales se sumaron temporalmente a la galería a cielo abierto que se estaba configurando en el centro de la ciudad junto a murales recientes como el de Nadín Ospina, Guache o Alberto Mamani. E incluso fueron censurados algunos de sus resultados por su directa denuncia a la narcopolítica como fue el caso de los murales hecho por el artista italiano BLU.

El mural más mediático estaba ubicado en la esquina suroccidental de la calle 19 con carrera 10ª y representaba una mano robusta con manga de traje, anillos y reloj de oro sosteniendo una tarjeta de CITIBANK que hacía líneas de cocaína a partir de una montaña de huesos humanos, principalmente calaveras como muestra la figura 3.

Figura 3

Mural realizado por Blu en el marco del proyecto Memoria Canalla, Calle 19 con décima.

Figura 3

Nota. Adaptado de la página en Facebook de Bogotá Graffiti, por Blu, subida el 13 de junio del 2012.. CC BY 2.0

El 19 de agosto de 2011 la policía asesinó a Diego Felipe Becerra, un joven grafitero, tras hacer pasar a Felipe de 16 años como un delincuente armado, alterando la escena del crimen. La ciudadanía y sobre todo la población joven reaccionó y se fortaleció el imaginario violento y abusivo que acompaña a la institución.

Un par de años después, el cantante Justin Bieber, mientras daba un paseo por Bogotá, decidió pintar un puente con sus amigos mientras era custodiado por la policía. Esto generó una polémica alrededor del lugar de la policía, el grafiti, la legalidad y la coherencia institucional.

Ya que a Justin no le hicieron ni una multa, al día siguiente artistas urbanos y grafiteros de la ciudad se tomaron todo el puente ya que para ellos era inaudito pensar que mientras la policía cuidaba extranjeros mataba menores de edad y los convertía en falsos positivos. El revuelo que generó la discusión fortaleció la ya existente plataforma de artistas y grafiteros que actuaban directamente en la calle.

Con la alcaldía de Petro, las convocatorias de muralismo se fortalecieron y ya no eran pocas plazas ni exclusivamente formatos gigantes se amplió la capacidad de las convocatorias (existentes desde el gobierno de Lucho Garzón) y se configuro una plataforma también alrededor de las ofertas públicas para la cultura, lo que más adelante serían llamados portafolios de estímulos y se consolidaron convocatorias semestrales y anuales que han ido ampliando su capacidad con los años, incluyendo el acceso a galerías, festivales y programaciones culturales públicas y por convenio con fundaciones u organizaciones internacionales. Varios de los artistas callejeros más reconocidos impulsaron su proceso de "consolidación" realizando uno o varios proyectos dentro estas convocatorias.

Luego tras diversos acontecimientos se fortalecieron las ideas anti policiales, anti militares y antisistema que tanto satanizaron de manera desvergonzada los grandes medios de comunicación nacionales durante procesos como los paros de final de la anterior década, como bien señala en su columna de opinión para el grupo de medios independientes de Santander Corrillos el maestro y candidato a Dr. Irving Herney Pinzón (La manipulación de los medios de comunicación en Colombia, 2021).

Este proceso no solo dio lugar a una profundización sobre la manera de ver la realidad desde una perspectiva propia, sino que fue un campo abonado para el surgimiento de miles de nuevos actores callejeros.

En paralelo con todo esto, durante este siglo llegaron revistas como Juxtapox mayuscula y se dieron así mismo publicaciones independientes de carácter no comercial y de libre distribución, publicaciones editoriales e independientes como las de Bogotá Street Art, como "Calle esos ojos" en 2012 , de DjLu como "señalética por un mundo mejor" en 2019 o el clásico "Decoración de exteriores" por Excusado Print System (2007), o institucionales, como las recopilaciones del muralismo y grafiti bogotano "Mas que muros" o el "Diagnostico de Arte Urbano y Grafiti" de Idartes (2023), y las investigaciones recogidas durante los informes de gobiernos locales o en los catálogos de las exposiciones articuladas con las convocatorias públicas.

Así mismo, la creación y mantenimiento de festivales de grafiti y muralismo internacionales, como el "Meeting of Styles" o la existencia de distritos artísticos como el del barrio San Felipe o el "distrito grafiti", también demuestran la importancia cultural y económica que pueden llegar a implicar estos procesos, incluso en medio de problemáticas sociales como la gentrificación y el narco turismo.

En los últimos años, la violencia en medio de manifestaciones por corrupción, Falsos positivos o abuso de autoridad, han dado lugar a distintos testimonios de expresiones colectivas de múltiples naturalezas, en el caso del arte urbano, fue evidente el aumento de

actores implicados en la intervención artística en el espacio público que se ha dado en lo que va de este milenio lo cual implica una relación más estrecha con la calle.

Finalmente, debe resaltarse que los eventos que más han transformado y aportado al campo del arte urbano en Bogotá son aquellos de naturaleza independiente, como los lanzamientos de fanzines, exposiciones independientes, lanzamiento de libros, pintadas espontaneas, festivales de grafiti o arte urbano, la recepción de artistas internacionales y el viaje de artistas nacionales al exterior, ya que procuran espacios de intercambio libre entre los agentes del campo, sumando procesos que lo fortalecen y lo mantiene en crecimiento.

Caminar pintando – Investigación creación.

Como parte del abordaje dado a la construcción de un conocimiento basado en el arte callejero, es necesario plantear un paradigma de investigación que sea coherente con los objetivos y medios del trabajo. Al Reconocer que se trata de un fenómeno que no tiene un marco definido para la profesionalización y que se plantea la construcción de un espacio que responda al momento actual del arte en Bogotá debe reconocerse que el campo permanece en constante cambio y la experimentación es parte crucial del proceso.

Es evidente que se trabaja en una doble línea, donde, por un lado, se indaga sobre posibles caminos hacia una práctica coherente dentro del arte callejero y, por el otro, se busca responder de manera eficaz a la época actual con un espacio cuya construcción material y conceptual tengan una cohesión dentro del campo.

Por ende, proponer una investigación en artes a partir de un trabajo pedagógico desarrollado en la calle hace parte de los riesgos y rupturas que suponen el momento actual del arte y la docencia. Dicha ruta de desarrollo se configura a partir de una visión de la práctica artística en la calle como pregunta y respuesta al mismo tiempo, así como lo expone Javier Tudela (Notas sobre creación e investigación en Bellas Artes. Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? , 2008), así como asumir que las obras, su recepción y la constante experimentación con las mismas hacen parte de una indagación que nutre la imaginación y la experiencia configurando una ruta de investigación (Daza Cuartas, 2009) para quienes participan en la calle.

Para enfrentar una época que aboga por propuestas sociales distintas al patriarcado, el individualismo y el capitalismo, ha nacido un movimiento global de artistas que gira en contravía de la hegemonía tradicional del arte llevando el arte a territorios de guerra, marginación, explotación y desigualdad desde el trabajo en la calle (MCCORMICK & SENO, 2010). Bogotá ha sido especialmente susceptible a dicho movimiento artístico desde principios de los 2000´s, un movimiento que nació con el nuevo milenio y creció tan cerca al grafiti que son considerados sinónimos, pero han crecido a un ritmo más acelerado de lo que la ciudad se permite a sí misma. La creación de un espacio para investigación en artes debe responder a la necesidad de esta ciudad de entenderse a sí misma para disipar la bruma.

Como parte de la caracterización de la investigación creación que aquí se presenta se puede entender que se

> "presenta la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino

también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación". (Daza Cuartas, 2009, pág. 5)

Así, entendiendo que la creación artística va más allá de la obra o la intervención, se propone la construcción de un espacio para la experimentación y creación artística como parte del espectro de lo que es ideado, planeado y creado dentro del marco de la investigación. Pero siempre teniendo como detonante la calle y las relaciones inherentes a ellas.

De este modo, entendemos como los talleres de dibujo, pintura, cerámica, serigrafía, grabado o de arte en general, se convierten en parte de la creación del arte y en la investigación inherente a ella, así como reaccionamos al hecho de que en dichos escenarios se plantea una investigación que no se separa de la hegemonía de la educación y el arte donde quienes acceden cuentan con un privilegio de clase, compiten para demostrar un genio aprendiendo de una autoridad que sabe que se hace y que no dentro de una práctica artística o artesanal (Marín Viadel, 1997).

En la calle la distinción de lo que se hace ose deja de hacer no parte únicamente de un saber transmitido por otros, sino que parte del propio discernimiento construido a partir de la participación de las dinámicas y prácticas del campo, así es posible que en el mismo campo coexistan agentes con diversos objetivos y medios.

Se propone entonces como meta configurar un espacio en el cual las relaciones de aprendizaje y enseñanza se desarrollen más por un interés basado en la experimentación, la exploración artística y la suma de autonomías alrededor del trabajo artístico en la calle que por un interés basado en un intercambio de capital de cualquier tipo.

Autonomía callejera – El aprendizaje situado en la calle–

"No es posible bañarse dos veces en el mismo río,

porque nuevas aguas corren siempre sobre ti" Heráclito

Salir a la calle es una actividad de exposición a numerosos estímulos, la mayoría de estos estímulos esperan diseñados para asaltar la vista, robar la atención y quedarse en la memoria de la gente, como la publicidad, como respuesta a esto, es lógico deducir por qué numerosos proyectos de Street art iniciaron bajo banderas radicales, ya sea anti publicitarias como "Hogre" de Italia, de saboteo contra la corrupción institucional, como Puro Veneno en Colombia o de lucha contra el fascismo como 1UP de Alemania. Ver las figuras 4 y 5

Figura 4

Fotografía de las acciones de protesta del colectivo 1UP sobre "The Molecule Man" de Jonathan Borofsky para visibilizar la criminalización del rescate de inmigrantes en la Unión Europea.

Figura 4.

Nota. Adaptado de la página https://www.facebook.com/1UPCREWOFFICIAL/, subida el17 de mayo 2019. CC BY 2.0

Figura 5

Fotografía de una intervención realizada por Hogre en Roma contra el conflicto entre Palestina e Israel.

Figura 5

Nota. Adaptado de la página https://www.flickr.com/photos/hogreman/53846816423/, subida el 9 de julio 2024. CC BY 2.0

Cada día corremos el riesgo de sufrir un lavado de cerebro con información que alguien más puso en nuestro camino, porque este es el camino que compartimos con mucho otros.

En medio del riesgo que implica salir a la calle, el potencial de desarrollar cierto nivel de control sobre lo que percibimos con el cuerpo y lo que incide en la construcción que creamos del mundo, puede llegar a hacernos capaces de ser conscientes de cómo aprendemos a

encontrar la manera de agenciar situaciones cotidianas o fortuitas como oportunidades de fortalecimiento en nuestra formación para la vida.

Desarrollar este proceso en un medio que muta de manera perpetua y ofrece oportunidades distintas cada vez que se adentra en él, incluso en recorridos cotidianos o repetitivos, es comparable con salir a bañarse o nadar en un rio bajo la mirada de Heráclito, el flujo en el espacio público es infinito. A las afueras del límite que levantamos para aislarnos del viento, la lluvia, el ruido de la urbe y todo cuanto acontece en el espacio que acoge todo esto, la calle.

Desde aquí, reconociendo el potencial de la calle, podemos conducir la mirada hacia la misma desde una perspectiva que permita entender la experiencia dada en medio de la calle como una fuente potencial de aprendizaje alrededor del arte. Esto implica reconfigurar la disposición ante lo que en medio de la ruta de aprendizaje llegue a darse, casi como configurar la frecuencia de recepción de un radio para encontrar una melodía nueva que sea afín a nuestros gustos.

Esta búsqueda y el hallazgo callejero que conlleva consolidar un proceso de aprendizaje donde la satisfacción ligada al contexto orienta a los sujetos a acoger y acogerse dentro de comunidades específicas que se distinguen y referencian por medio de los modos de participación que los identifican.

Este proceso de apropiación cultural y aprendizaje desarrollado en la calle puede ser comparado con lo analizado por el canal de YouTube sobre pedagogía “Aprendemos de TODO”

en su análisis de la propuesta de aprendizaje situado de Wegner y Lave (2021) ya que las características del aprendizaje situado son I) precisamente la satisfacción como medio de orientación hacia el conocimiento, II) el uso del contexto como herramienta o escenario de indagación, III) la inclusión de la comunidad para la apropiación social de los aprendizajes y IV) la participación como medio de articulación entre sujetos a partir de reglas específicas de acción.

Si bien es útil señalar paralelismos entre la propuesta de aprendizaje situado de Wegner y Lave y la visión de la misma que propone este trabajo para establecer un esquema que explique cómo se aprende en la calle, es necesario señalar los puntos de diferencia que hacen que el aprendizaje situado, al pensarse en la calle trascienda del lugar de herramienta o metodología y se convierta en el *fenómeno* que explica una posible ruta hacia la consolidación de conocimientos sociales, artísticos y disciplinares.

El primero de estos puntos implica revisar el papel del mediador o educador. Al no evidenciar la existencia de un mediador formal que ponga en marcha el aprendizaje situado como estrategia o método nace la pregunta ¿Cómo se caracteriza el aprendizaje situado en espacios no formales como la calle?

Esto podría llegar a suponer revisar el aprendizaje situado en la calle como un fenómeno que sucede principalmente dentro de cada sujeto que por unas u otras razones decide percibir la calle desde otros puntos de vista y por lo tanto establecer relaciones de enseñanza o/y aprendizaje con su entorno junto a los demás seres con los que comparte el mismo.

Esto implica entender al mismo tiempo que el aprendizaje situado en la calle no es un proceso autodidacta ni independiente, ya que son precisamente los intercambios no estructurados en la calle con otros sujetos y el entorno una parte importante de la construcción de la realidad de la calle como entorno de aprendizaje situado.

Así mismo debe reconocerse que la calle condensa todas las situaciones que atraviesan nuestro estado como sociedad. La pobreza, la desigualdad, la inseguridad y numerosas problemáticas que acompañan nuestra cotidianidad son más evidentes en la calle que en muchos otros espacios.

En este panorama, la intención de proponer y construir espacios que a través del arte generen relaciones distintas se suma a margen político sobre el cual este fenómeno actúa. Por ende, el espacio debería estar abierto y dispuesto para cualquier persona que quiera participar en las prácticas del campo.

Así, la enseñanza está basada en articular el conocimiento social y contextual que propone el aprendizaje situado como herramienta, hacia un abordaje que lo configura como un proceso autónomo donde el conocimiento social y el contexto directo funcionan al simultaneo como *contenido y mediador* del proceso mismo de aprender. Todo en función de la mirada que tiene el sujeto y la manera en la que de manera consciente esta se desarrolla, se cuestiona a sí misma y ente proceso se construye, acompañando dicho proceso con los conocimientos acumulados y dispuestos por el campo.

Dado que el enfoque que tiene el aprendizaje situado en la calle implica la ausencia de un mediador formal dado su carácter de deriva y clandestinidad, es evidente la necesidad de desarrollar cierta autonomía y compromiso dentro de los códigos y actividades específicas que permitan aprovechar la naturaleza efímera y espontánea de los contenidos y aprendizajes disponibles de la mejor manera para cada uno.

Aquí el rigor es completamente arbitrario (como la misma naturaleza del arte callejero y el grafiti), responde a las propuestas, metas y visiones del autor y un grupo determinado de agentes al cual es muy cercano. Así, a pesar de que al hablar de rigor no se refiere a una visión academicista o disciplinar de la práctica, si se apunta al reconocimiento de nivel de compromiso evidenciable en el proceso de creación a partir de estrategias como la socialización permanente entre agentes y los transeúntes.

Así al hablar del rigor no se busca someter a todo el campo dentro de unos marcos de referencia estáticos alrededor de los procesos y resultados generalizando el actuar de todos los agentes. Lo que se pretende es dar cuenta de cómo los agentes entramos en el campo y tomamos partido dentro de los cambios y redefiniciones que arrastra cada época, reconfigurando así el habitus y el capital simbólico.

Del mismo modo que en la última década del siglo XX en Colombia iniciaron muchos autores de fanzines y comic independientes a construir un campo dentro del diseño gráfico y editorial independiente, con acercamientos someros a un rigor metodológico y conceptual

todos estos autores se han ido decantando y han llevado sus procesos a un estado mucho más coherente y estable en el tiempo a partir del rigor evidenciable en su práctica.

o Marco metodológico

Dado que el arte callejero en Bogotá se desarrolla a través de prácticas sociales, es prudente estructurar conceptualmente el proceso investigativo, a partir del enfoque cualitativo, Pues el objeto de estudio combina la pedagogía con el "arte callejero", un fenómeno social y cultural ligado a una tradición estética y mutante de la ciudad que cruza la labor docente desde dimensiones éticas, estética y políticas.

Así, se encuentra un camino conveniente dentro del paradigma de la creación artística dentro del arte callejero, así como inmerso en las dinámicas implícitas en este, revisando las categorías y datos emergentes a partir de una ruta que se auto percibe como una Investigación Basada en Artes a partir de la construcción y puesta en marcha **de un laboratorio de investigación creación**, "asociando el conocimiento al Arte y acercándonos a aquellas prácticas en las que el Arte tiene el protagonismo como objeto de estudio" (Tudela Sáenz de Pipaón, Javier, 2008).

Tudela bien señala que:

> "…Habitualmente los artistas pensamos sobre lo real y pensamos el mundo con la construcción de imágenes, con **la construcción y la reconstrucción** de objetos, con la intervención **en determinados espacios**, con la aproximación a esos espacios; pensamos

en Arte desde una práctica que es entendida como un quehacer donde ese quehacer es al mismo tiempo una **actividad y una pregunta**." (Tudela Sáenz de Pipaón, Javier, 2008, pág. 75)

Haciendo hincapié en el "quehacer", el autor señala que la naturaleza de la creación artística difumina los límites entre la pregunta, el proceso de indagación y el resultado. Investigar y hacer arte son dos partes de un solo fenómeno ya que la creación artística si bien no es opuesta si mantiene diferencias radicales con procesos esquemáticos como formulas, recetas, talleres o tutoriales. Un punto de referencia más cercano sería el de laboratorio o espacio de experimentación, gracias a que el arte nace de un sentido de incertidumbre en el que se busca desvanecer intenciones en medio de rutas complejas de decisiones y relaciones que inician con una pregunta que puede establecerse como herramienta de definición del corpus de la obra y de la investigación que la hace realidad.

Ahora, como educador en artes es necesario reconocer que este "quehacer" requiere un dialogo necesario con los otros, en términos de procurar el aprendizaje eficaz por medio de la comunicación y la práctica. Reconociendo el objetivo de este trabajo es importante definir la naturaleza del laboratorio propuesto hacia el aprendizaje callejero.

Como artista callejero y educador en formación he ofrecido laboratorios y talleres de creación en el marco de investigaciones personales y proyectos colectivos como festivales o programaciones culturales como:

Stencil Infame en 2020: este fue un “Laboratorio de creación de problemas”, producto de una investigación personal, donde a partir de la fundamentación alrededor del esténcil y la edición digital el objetivo consistía explícitamente generar intervenciones en espacio público que propiciaran la respuesta plástica del entorno, a partir sobre todo de imágenes incomodas o la denotación de injusticias normalizadas. El ejercicio fue ideado a partir del análisis de como responde el entorno a las imágenes, encontrando que algunas generalmente sufren de censura como aquellas en contra de la policía, el catolicismo, Israel, el paramilitarismo entre otras y en contraste algunas otras imágenes reciben atención y cuidado de manera impredecible.

Juguemos con objetos cortantes en febrero del 2022: este laboratorio fue realizado en el marco de la ejecución de un estímulo de programación cultural de presupuestos participativos en la localidad de Suba. Fue planteado a partir de la estrecha relación del esténcil como técnica y ciertos movimientos culturales y musicales fundamentando a los participantes alrededor de la técnica con el fin de realizar un mural colaborativo que fusione la gráfica punk con los participantes.

Taller Re Básico de Esténcil Octubre del 2022: este taller fue el más rápido de todos y fue realizado en el marco del Festival de Nuevas Artes Urbanas Cortocircuito, en el marco de la ejecución de un estímulo para la realización de un festival de arte urbano dentro del perímetro del circuito de artístico de San Felipe. Básicamente fue un laboratorio relámpago de edición digital, corte y realización de carteles pensados para la calle.

Fruto de estos proyectos he fortalecido mi capacidad de desarrollar espacios de formación que se propongan a partir de las relaciones directas con la calle.

Ahora, dentro de estos procesos he entendido el laboratorio como un evento de intercambio de saberes y prácticas donde se ponen en juego los aprendizajes propios de cada participante configurando enlaces entre la vida cotidiana y los aprendizajes artísticos alrededor de un tema, concepto o situación.

> Los laboratorios se plantean como catalizadores para propiciar alianzas y una interacción dinámica …, ... Estos espacios como lugares de encuentro e intercambio entre artistas, creadores, artesanos, estudiantes y docentes del país se desarrollan en conjunción con agentes de cada región, con la intención de favorecer procesos de formación de artistas y formadores que repercutan en la producción artística, en la consolidación de redes de artistas y puedan servir de apoyo a la configuración futura de escuelas de educación artística lideradas por gestores y artistas locales. (Ministerio de Cultura de la Republica de Colombia, 2010)

Entonces es importante entender que, para este trabajo, el laboratorio no solo es un dispositivo de acción desde la labor docente, sino que a su vez es se configura como un ejercicio basado en el arte callejero pues recoge las reflexiones y cuestionamientos nacidos de la experiencia directa nuestra y de otros en la calle.

Es decir que como laboratorio no solo es definido por sus resultados o la orientación que se le da de mi parte como educador, sino que también es definido como el proceso en que

entran en juego de ideas y conocimientos de varias fuentes buscando generar reacciones y nuevos significados colectivos a partir de la intervención, configurando así aprendizajes que dan sentido y fin a los objetivos de cada proyecto.

El desarrollo del laboratorio a su vez puede ser entendido como una investigación creación basada en el acompañamiento pedagógico, ya que no solo se orienta de cierta manera el proceso a enfocarse en la calle si no que los participantes provienen de diversas procedencias y por razones particulares ellos mismos han decidido acercarse al arte callejero. En general los participantes entran a trabajar en el laboratorio por un interés hacia las técnicas gráficas y la producción de obra siempre en función de la calle.

Existe una intencionalidad al entrar en dialogo con cada participante, por su cercanía o lejanía a la calle o a los lenguajes artísticos. Dicha intencionalidad pretende encontrar el potencial oculto en la construcción autónoma de una mirada inquieta y hambrienta de arte en la calle.

Ahora, el laboratorio que se propone en este trabajo parte y se construye desde una reflexión pedagógica sobre el lugar de la calle como entorno de aprendizaje autónomo, esto implica que su planeación y desarrollo parten de un esquema modulable basado en la indagación, la observación, la fundamentación en técnicas artísticas y la intervención directa en la calle.

El laboratorio no pretende coartar las intenciones o medios de los participantes ya que se enfoca en contribuir a la construcción de una mirada autónoma hacia la calle, sin importar si

dicha mirada se hace evidente en intervenciones directas, en la creación de obras que hablen sobre la calle o se limita a contribuir a la construcción de la mirada de un habitante espectador. Es la intencionalidad de cada participante la que configura cada resultado.

Será a partir de la sistematización de mi propia experiencia dentro del campo del arte callejero en Bogotá que se hará el esquema conceptual y metodológico que dé lugar al proceso y los resultados del laboratorio aquí expuesto. Entendiendo tanto el proceso como los resultados y sus posibles registros y reflexiones como el compendio de lo presentado. Así los proyectos de puesta en marcha del laboratorio se recogen a modo de memorias escritas acompañadas de algunas imágenes de apoyo donde tomo el lugar del laboratorio y desarrollo los aprendizajes y reflexiones como tal.

Así el desarrollo tiene a grandes rasgos 3 etapas, la primera es expuesta en primera persona donde se exponen antecedentes y mi entrada al campo del arte callejero al mismo tiempo que ingrese la universidad, en esta etapa es donde surgen las primeras indagaciones de las que nace este trabajo.

La segunda etapa inicia con mi participación en proyectos culturales y termina con la construcción física del laboratorio desertor, en esta etapa se consolida el concepto y visión del proyecto.

En la tercera y última etapa es donde se desarrollan y exponen los resultados, aquí se abre el laboratorio con 4 proyectos de creación. 2 proyectos de creación personales alrededor de la indagación técnica alrededor de obras pensadas para la calle. Por otro lado, desarrollo 2

proyectos iniciales de creación en colaboración con 2 sujetos que muestran el enfoque del laboratorio. Estos sujetos son una compañera de la LAV interesada en entrar las dinámicas del campo que pone sus conocimientos en juego alrededor del ejercicio artístico y un artista consolidado dentro del campo del arte callejero con quien se desarrolla un intercambio de conocimiento y se inicia una serie de proyectos de creación.

El laboratorio tiene como objetivo a largo plazo trabajar en esta doble vía, una de mediación e introducción a nuevos agentes y otra de trabajo colaborativo con artistas callejeros

Desarrollo

Aproximaciones a la calle.

Este trabajo entenderá el proceso de aprender de la calle como un camino de indagación, participación y profundización en artes. La intención final es cuestionar cómo construimos la mirada que se tiene frente a la calle, lo que sucede en ella, lo que nos influencia de ella y entender cómo en ella misma surgen propuestas, trayectorias y cambios sustanciales en las maneras de entender el aprendizaje dentro del arte callejero.

Ahora, asumiendo que salir a la calle en Bogotá implica cierto riesgo en torno a la seguridad propia dado el amplio alcance de la pobreza, la desigualdad y la criminalidad latente en casi todos los circuitos sociales inmersos en la noción popular de la calle, es preciso señalar que este trabajo asume la experiencia en la calle como una respuesta personal y política a que

habitar el espacio público activamente no implica por sí mismo criminalidad o es prueba de alguna tendencia antisocial. Simplemente es una prueba que a partir del gusto por la calle es posible fijar y apropiar rutas de aprendizaje para la vida.

Sales a la calle.

El primer paso para aprender de la calle es salir a ella. La primera vez que muchos salimos a la calle sin compañía suele ser por un mandado a la tienda, a un parque cercano o rumbo al colegio a cierta edad. En mi caso debió haber sido entre los 8 y los 9 años ya que siempre he vivido frente a un parque, Mi lugar en mi barrio siempre fue marcado por un arraigo a la calle como espacio de diversión. Con el tiempo el parque y los timbres de los vecinos no bastaban y dada cierta cercanía al centro de la ciudad, fui testigo de cómo conforme nos acercamos al centro de la ciudad el grafiti y ciertos grupos de jóvenes como los punks o los raperos hacían evidente su paso por la calle, grafitis con el acrónimo SHARP, símbolos anarquistas y esvásticas tachadas eran recurrentes alrededor de mi barrio.

Ya sobre estos primeros acercamientos a la calle es evidente, aunque no precisamente de manera consciente, que el aprendizaje hace parte de la experiencia en la calle. Con el tiempo saber la ruta de los buses, los barrios donde se consiguen telas, donde están las plazas, la comida barata o las zonas peligrosas, son conocimientos que hacen parte de una investigación espontánea e intuitiva en la calle y que con el paso del tiempo configuran la identidad en medio de un proceso tanto personal como social.

Sin embargo, la aproximación al arte no sueles ser inmediata o fundamentada ya que no es habitual que al referirse a la calle se resalte el arte que hay allí. Mucho menos es habitual encontrarse en la calle otra persona que tome el lugar del mediador y explique las obras e intervenciones callejeras, sin embargo, la gama de relaciones es mucho más amplia que en otros entornos de intercambio social, por ende, el entorno se puede convertir por sí mismo en mediador cuando leemos este como la suma de indicios que nos narran como es la calle en determinado lugar. Bien sea a partir de los daños o cuidados evidentes alrededor de una intervención, la reacción de los espectadores o la información que puedan darnos habitantes o comerciantes cercanos.

Al salir a la calle cada uno va haciendo sus lentes, con el suficiente interés se aprende a construir en el camino la mirada que se tiene frente a la calle, se hace evidente que tenemos una manera propia de leer el entorno y de construir o configurar dicha mirada. Podemos reconocer como nuestras experiencias personales y social influencian esta mirada hacia la calle.

Enciendes tu motor

Decidirse a intervenir la calle implica cierto tipo de salto al vacío. En mi caso fue a través de la práctica de malabares en semáforos y una primera aproximación al esténcil y al grafiti entre los años 2014 y 2017. Aprendí a entender que la calle es un entorno donde el espacio visual puede verse como un espacio de competencia.

Como malabarista, luchaba por tener la atención de los conductores, durante los 40 o 50 segundos que duraba el semáforo en rojo. Competía siempre con las publicidades de los

negocios inmediatos, la publicidad invasiva en postes, los vendedores ambulantes, el desinterés etc.

Con el tiempo vi que existen personas dedicadas a intervenir el entorno que habitan. Me encontré con grafiteros que repetían sus nombres infinitas veces por cada lugar donde pasaban. Al recorrer el centro vi como renovaron el mural de Omar Rayo en las Caracas con 19 y como nacieron los murales a gran formato de War Design, Toxicómano, Chirrete Golden, Erre y Guache. Sin embargo, parecía una labor lejana y fue hasta mucho después que decidí ser yo quien interviniese mi entorno.

Con el tiempo, alrededor del año 2015, gracias a la influencia del hermano de un amigo del barrio vi los documentales básicos sobre arte urbano “Exit through the gift shop” (Banksy, 2010), “Bomb it” (Reiss, 2007) y “Style Wars” (Silver, 1983). Verlos fue para mi sumamente inspirador y decidí iniciar una somera práctica del grafiti.

Así mismo en redes me encontré con los videos de Bogotá Street Art donde mostraban como se hicieron varios murales históricos dentro del campo, videos realizados por Albeiro Toro en los que participaron artistas nacionales e internacionales como Elliot Tupac, Entes y Pésimo. Tras ver esos videos encontré que eran personas normales quienes desarrollaban estas prácticas y lo mostraban como una práctica cotidiana que enriquece el paisaje cultural de la calle, eso me hizo ver que era completamente posible apuntar a desarrollar estas prácticas ya que la distancia que tenemos de esas prácticas es tan corta como el alcance de un aerosol a una pared. Así inicie cierto tipo de fanatismo por lo que sucedía en la calle.

Por ende, inicié una recopilación detallada de lo que sucedía en las paredes de mi barrio y posteriormente de mi ciudad. A partir de aquí era como si me hubiese manchado de cierto tipo de pintura y esta cambiará mi manera de ver y dirigirme en mi entorno.

Romper la calle y hacerla nuestra.

Siendo menor de edad habitar la calle en horarios nocturnos era ya parte de la rutina de creación. En un primer momento no salía con algún boceto levemente desarrollado o de plano ni siquiera dibujaba en papel, simplemente me interesaba el acto de usar un aerosol sobre el espacio público. Hacia sobre todo gatos muy sencillos sobre cualquier pared. Para mi ya empezaba a ser evidente que estaba iniciando una indagación en la calle.

En aquel momento ni el arte ni la educación eran parte de mi vida, el grafiti fue de cierta manera una vía de exploración que junto a los malabares que me condujo a otros muchos aprendizajes. Uno de los primeros fue un acercamiento a los materiales especializados para pintar en la calle.

La primera tienda de grafiti que visite en mi vida fue Kontra, ubicada en la calle 22 con carrera quinta. Cerca del 2016 un par de escritores de grafiti del Crew KAV, Puro y Tnor pintaron la fachada de un taller de montallantas de la entrada de mi barrio. Junto a ellos estaba Woe, un escritor muy famoso del barrio Las Cruces. Compartiendo con ellos me mostraron sus aerosoles, muy distintos a los que yo usaba y compraba en la tienda de pintura de mi barrio.

Mientras yo usaba aerosoles industriales de ferretería ellos tenían latas especializadas de marcas nacionales como “Amén” e importadas como “MTN Colors” “Montana Cans” y Molotow.

Puro me invito a visitar la tienda que tenían en el centro, donde comercializaban ropa, pintura, accesorios y demás parafernalia de la cultura hip hop y grafiti de la ciudad. Una semana después al

visitarlos recibí una clase de boquillas y aerosoles. Recuerdo que compre unas latas y unos stickers. Desde entonces ya no uso los aerosoles industriales, pues a pesar de ser más caros la calidad, el color, la opacidad y el control cambiaban por completo.

Hoy en día referencias como “94”, “Hardcore” o la casi extinta “Alien” de MTN Colors junto con las “Gold” y las Black de “Montana Cans” son mis aerosoles preferidos y el uso de boquillas universales y “Level 1” para detalles pequeños junto a las “Astro” y “New York fatcaps” para rellenos amplios son parte de mi configuración de equipo predilecto.

En reflexión podemos ver como incluso en un proceso comercial se dio una mediación pedagógica que configuró para mí un aprendizaje significativo evidente en el desarrollo de mis prácticas.

Conforme el panorama de los artistas que han participado en la historia de este campo se abría ante mí mirada, noté de que eran muchas posturas las que se encontraban en la calle. Ya que nunca me he identificado con la estética de la cultura hip hop evidente en la ropa o la manera de hablar, era un reto hallar una voz y una identidad en mis intervenciones que respondiera a mi mirada frente a la calle ya que me identificaba con estéticas más cercanas al rock, el punk y el metal, pero en una lectura inicial el grafiti era algo más apegado al hip hop en mi contexto.

Para este momento videos de YouTube eran parte importante de la memoria y la difusión del arte callejero. Metrajes como las animaciones en espacio público de Blu, la pintada de la 4ta con 20 o el video del viaje de Toxicómano Callejero a Europa eran una muestra de esos otros lugares en la intervención a los que yo quería llegar.

Sin saberlo, yo comenzaba a buscar una construcción más experiencial, contextual y narrativa frente a mi intervención en la calle.

A esta altura es evidente como sin saberlo ya podía reconocer un campo al menos en una etapa de consolidación, dentro del cual aún no participaba, pero del cual estaba atento dentro de mi cotidianidad y en redes sociales. De manera intuitiva la costumbre de recordar los apodos raros de muchos artistas y grafiteros hacia parte de una primera sistematización de panorama cercano de artistas.

La calle te da, nunca te quita

Más delante, comencé a tener una mirada más activa en la calle y me encontré con aquellos artistas que yo ya referenciaba desde las redes sociales y en la calle misma. Conocí a Deen, Franco, Guache y Pear entre muchos otros de manera fortuita andando por la ciudad en mi bicicleta. Fruto de estos encuentros unos me regalan stickers otros me firmaban un cuaderno o simplemente agradecía el apoyo e interés que yo les extendía.

Varios de ellos comenzaron a invitarme a eventos culturales como festivales, jornadas de estampado, exposiciones y demás encuentros. Allí mi panorama se amplió y me encontré con escenarios en los que estas intervenciones hechas en la calle se condensaban en relaciones muy cercanas muchas veces más ligadas al trueque que al acuerdo comercial.

Conforme me comprometía a asistir a dichos eventos mi ropa comenzó a cambiar. Yo compraba solo camisetas en blanco y las estampaba en estos eventos, donde también compraba gorras y accesorios como tulas o libretas. Desde entonces apoyar el campo con mi participación y consumo es parte importante de la práctica.

Está época estuvo marcada sobre todo por mis constantes visitas a la Galería Visaje Graffiti, un espacio creado por el colectivo orfanato ubicado en la carrera 17 con 43 en Teusaquillo. Allí visite las

exposiciones de Ledanía, Notable Salazar , Akos, Go1n, El Pez y DjLu entre muchos otros hasta aproximadamente el 2019 cuando el espacio paso a ser una galería y estudio de arte a puerta cerrada.

Durante la Exposición del Pez en medio de un juego con dardos, gané una entrada a la fiesta de cierre de la exposición. Me subieron a la van donde conocí y compartí con DJ Fresh y Og Chino, dos personajes históricos de la escena hip hop de Bogotá, además del Pez. Esa noche fue simbólica para mi pues me demostró que no era necesario ser reconocido para hacer parte del campo solo debía participar de las prácticas y dinámicas.

En la exposición de Notable, me acerqué a él mostrándole mis precoces grafitis y pidiéndole un consejo, con un abrazo solo me dijo que dibujara 20 bocetos para terminar pintando una pieza, hizo énfasis en que el trabajo siempre empieza dentro de cada uno, eso se refleja en lo que dejamos en la calle y que entender cómo usar un aerosol no termina de aprenderse nunca. No tuvo que decirme nada más para cambiar la manera en la que desarrolle cierta disciplina alrededor de estas prácticas.

Así surgió cierta fascinación hacia el campo ya que el acceso a la información y al aprendizaje parten de un acercamiento honesto dentro del cual siempre me he sentido interesado.

Asistí también a varios intercambios de stickers sin saber de impresión o diseño digital. Armado de marcadores y papel contact dibujaba gorilas, los recortaba y los intercambiaba con los demás asistentes. Otra de mis estrategias fue solicitar un rayón o una firma a todos en un papel contact. Inicie entonces una colección de stickers en una copia del Algebra que me quedo del colegio. Con el tiempo dicho libro ha sido cada vez más difícil de cerrar. Situaciones como esta me han demostrado que la calle siempre te devuelve más de lo que ofreces.

Con el tiempo fruto de una indagación fundada en aprender diseño digital para hacer stickers por docenas encontré programas de edición de código libre como “Inkskape” y desarrollé mis primeros

dibujos en digital para esta época. Al mismo tiempo decido dejar de trabajar como volantero para estudiar Ingeniería forestal.

Fruto de numerosas situaciones, para el 2017 luego de intentar estudiar ingeniería, decido inclinarme por trabajar y luego estudiar un curso para auxiliar en bar, así termine trabajando en un bar de Chapinero. Allí, desarrolle un gusto especial por habitar la ciudad de noche. Para esta altura el arte y la calle ya me habían dado la respuesta a ¿Qué voy a hacer con mi vida?

Gracias a una egresada que conocí en la Universidad Nacional encontré la Licenciatura en Artes Visuales y decidí aplicar.

Esta etapa puede entenderse como un primer acercamiento consciente a la calle junto a sus consecuentes cambios en mi estilo de vida. Participar dentro del campo como consumidor activo dio lugar al reconocimiento de una ruta de acción dentro de la cual es posible actuar.

La calle dentro de mi cabeza ya era un entorno de aprendizaje dirigido por mi capacidad de lectura y relacionamiento.

En la calle encontré una familia.

Conforme me adentré en estas prácticas intenté influenciar a mis amigos del barrio y ya desde aqui era notable mi interés por mediar y fomentar la participación en el campo, sin embargo, todos tomamos caminos distintos y en algún punto la ruta de aprendizaje dependía solo de mí y mis decisiones. Comencé a acudir entonces con más frecuencia a todo lo relacionado con grafiti, sobre todo si era gratis. Sin embargo, encontré un grupo especifico con el cual me identificaría en el futuro por coincidencia.

Trabajando en un bar de chapinero, mi jefe, casualmente trabajaba en la alcaldía de Antonio Nariño, donde yo vivo, y me compartió el dato de que Toxicómano iba a dar un taller de 2 sesiones en las instalaciones de la alcaldía. Me dio el permiso para abrir un poco más tarde y asistí a dicho evento con uno de mis amigos del barrio.

El taller era parte de la ejecución de una beca de creación de mural a gran formato de Idartes del año 2017. Aquí debo dar testimonio del potencial de procesos institucionales de arte callejero en la construcción de escenarios de intercambio.

La primera parte del taller fue una socialización del proyecto, la exposición de la técnica, el marco conceptual y una recopilación de intervenciones propias y ajenas a través del tiempo. Mi participación desde el principio fue notable pues me interesaba aprender lo que más pudiera de dicha situación y mostraba un conocimiento previo construido de manera autónoma.

La segunda parte del taller se enfocó en la estampa de camisetas con aerosoles, allí de manera directa me acerqué al Toxicómano, le mostré mi trabajo, mis primeros dibujos digitales y me ofrecí a ayudarlo en el mural que tenía que realizar que casualmente es a dos cuadras de mi casa.

Pasaron un par de meses más mientras yo trabajaba en el bar y en medio de las vacaciones de final de año. Tras cierta insistencia de mi parte en una de mis comunicaciones con Toxicómano este me invita a la Galería El Infierno a una Exposición organizada por el y Erre un 16 de diciembre Titulada “Llevados por el demonio Vol 2”. Fue la primera vez que asistí al infierno, la exposición era una recopilación de las obras realizadas por varios artistas durante el año 2017.

Hacia el 28 de diciembre dejaron en mi casa algunos materiales y pinturas para iniciar en 2 de enero. Así, bajo un sol intenso y con la ciudad vacía durante 13 días ayudé a pintar un mural dentro del proyecto “El Gran Fucha” de unos 80 metros de largo en una de las entradas del barrio el Restrepo. Allí

conocí y trabajé junto a Enemigo X, pintor, compositor y musico de la escena punk junto a Ricardo Torres, fotógrafo profesional especializado en trabajo etnográfico con población indígena y raizal.

Junto al equipo aprendí mucho sobre pintar grandes superficies, fue la primera vez que me dolió la mano por usar tantos aerosoles y así mismo la primera vez que aprendía a armar andamios de 4 o 5 secciones.

Demostré mi conocimiento de mi barrio encargándome de conseguir la comida, la hidratación y demás detalles necesarios. Al finalizar el mural recibí el primer pago por pintar de mi vida y me demostró que era mucho más rentable y divertido de lo que yo pensaba, el fruto de este proceso puede evidenciarse en la figura 6.

Figura 6.

Registro fotográfico del mural “El Gran Fucha”.

Figura 6

Nota. Adaptado de "El Gran fucha", por "Distrito Graffiti", 2017, (https://www.bogotadistritografiti.gov.co/arte-en-concreto/grafitis/colectivo-toxicomano-callejero-2017-el-gran-fucha). CC By 2.0

Con el tiempo perdí mi trabajo en bar y volví a los malabares cansado de no poder salir en la noche. Ese mismo año, Toxicómano comenzó a llamarme para ayudar en distintos proyectos y murales. Claramente la relación desde el principio era más una amistad que una relación laboral, por lo mismo recibí mucho apoyo de todo el grupo de artistas relativos al círculo social al cual estaba entrando a hacer parte.

Para este punto conocer a los artistas y consumir su producción solo era la punta de iceberg, trabajar junto a ellos entraba a ser una nueva etapa de aprendizaje en la que la capacidad técnica y la profundidad discursiva se complementaban en torno a la producción de obras y proyectos. Gracias a vario proyectos, pude trabajar junto a Erre, Elliot Tupac, Rodez y Lesivo.

La Galería el infierno y sus propietarios, Enemigo X, sus hermanas junto a Paito su madre se convirtieron en una segunda casa para mí. Comencé a ayudar en los montajes de las exposiciones y ciertas producciones que se realizaban en dicho espacio. La fiesta, la celebración y el desorden, eran, son y serán parte importante de los encuentros y actividades realizadas dentro del campo del arte callejero ya que son escenarios de intercambio informal entre agentes, así como espacios donde se fortalecen relaciones ya que en general suceden en eventos colectivos donde artistas callejeros, músicos, emprendimientos y gestores confluyen con el objetivo de celebrar y fortalecer la existencia del campo.

Otro evento importantísimo fue mi primera visita a Bogotá Print, un taller de reproducción serigráfica en textil y papel especializado en arte callejero. Este proyecto es de Mórbido y Futura un diseñador industrial y una restauradora de arte que viajaron a México para aprender del famoso taller 75° (Setenta y cinco grados) dirigido por el maestro Eduardo Negrete luego de estudiarlo en Bogotá y encontrar que el mayor nivel técnico es el de México y especialmente este taller.

Dado que para poder sacar una serigrafia de Toxicómano requería ayuda extra, me llamaron para ayudar como auxiliar de impresión. Allí conocí de primera mano cómo se hace la serigrafía, los insumos, los distribuidores, los retos, la jerga especifica y un sinfín de aprendizajes técnicos específicos de la serigrafía.

Podría afirmar que este grupo de artistas me adoptaron y me ofrecieron una escuela especialmente rica dentro del campo del grafiti y el arte callejero de Bogotá sin importar la diferencia generacional.

En esta etapa mis lecturas sobre el arte se hicieron mucho más complejas, la distinción entre grafiti y arte urbano era más evidente. Mi aprendizaje en torno al diseño digital se intensifico mucho y

para el final del 2018 yo ya sabía hacer mis propios archivos y plantillas. Inicié en esta época a desarrollar algunos primeros trabajos de muralismo. La principal meta de esta etapa era desarrollar un estilo propio y un apodo, ya que siempre me presente como “El Loco” y hoy en día las personas de mi círculo más cercano me siguen diciendo así.

La Universidad y el paro del 2018

Al paralelo de todo esto, para agosto de 2018 entré a estudiar en la LAV y el aprendizaje que recibía entraba en un doble orden. Mientras que me adentraba en el mundo académico en un entorno de clara incidencia política como la UPN en la calle encontraba al mismo tiempo aprendizajes técnicos y conceptuales que complementaban mi camino como educador y artista.

En mi primer semestre se dio el paro estudiantil de finales del 2018 lo cual me dio uno de los aprendizajes más importantes de mi práctica, el grabado. En ese año las condiciones de la LAV eran distintas y dentro del paro los talleres de arte permanecían en gran parte abiertos para la práctica libre en apoyo a la coyuntura. En el marco de esta coyuntura comencé a visitar especialmente el taller de grabado donde miembros del semillero Arbitrio me enseñaron sobre el grabado y me prestaron las primeras gubias que usé, a partir de ese día el grabado me acompañaría pues cambió la manera en la que dibujo análoga o digitalmente.

En este mismo paro junto a estudiantes de toda la universidad nos organizamos para hacer el mural de “Emancípate “en la cancha principal del campus, el cual fue el primero en romper con los formatos tradicionales y las divisiones rectas entre unos muros y otros pues lo que hicimos fue hallar la manera unirlos visualmente para que hubiera una unidad semántica que demostrara la capacidad de coexistir. Con el tiempo renové dicho mural con parte de los mismos compañeros el doble de grande y hoy en día es aún más grande y ya le pertenece a la siguiente generación de estudiantes ya que muchos

de los que participaron ya son egresados. Es importante ver que dentro de la universidad ya hay una tendencia en la que varios grupos e individualidades ya no se piensan sus intervenciones unas al margen de otras, sino que se busca una conexión con lo que rodea y participa del espacio posibilitando la cohesión de muchas más miradas y participantes.

Apuestas como estas con el tiempo me demostraron que existe una pedagogía implícita en las maneras de ejercer nuestras prácticas y que el potencial de participación del arte callejero puede lograr con el tiempo redes de relacionamiento que trascienden entre generaciones.

Volviendo al 2018 y el 2019, era importante entender el potencial de lo colectivo que tiene este campo y dentro de la universidad continue mi ruta curricular con especial empeño en materias como dibujo, pintura y grabado. Y buscando más espacios para trabajar en colectivo entre a hacer parte del semillero de narración gráfica y posteriormente al semillero de animación Clepsidra.

Desde aquí mi investigación en torno a la calle se convirtió en algo mucho más estable y complejo. Comenzaba a adquirir herramientas de enseñanza y aprendizaje concentrando todo en torno a como entendía yo lo que pasa en la calle. Así comencé a entender cosas como la relación entre fenómenos del arte como el del autor fantasma, la falsa auto biografía y el autor anónimo con el ejercicio del apodo o tag del grafiti, reconocí que evidentemente que la intervención en paredes públicas antecede a la escritura o la invención misma del papel. Reconocía que en la calle habitaban los reflejos de la manera de pensar de la cultura y cada vez era más evidente como existían posturas que reclamaban su lugar en la construcción estética y por lo tanto narrativa de la ciudad.

El valor político de la intervención fue quizá uno de los primeros reconocimientos que realice al margen de un primer acercamiento investigativo en la universidad al hacer un análisis del contenido de los carteles y los esténciles de pequeño formato presentes en mi recorrido de la universidad a mi casa.

La cantidad de carteles en contra de la policía, la impunidad, la desigualdad y las problemáticas de género superan en gran medida las propuestas meramente creadas desde una mirada artística y desbordan el alcance y el formato de la publicidad.

Para el 2019 yo ya era parte del equipo de montaje de la Galería el Infierno así mismo ya era parte del equipo de Toxicómano para proyectos de gran formato y había encontrado un apodo, la onomatopeya “UPS”, ya que dentro de las reflexiones de esta etapa reconocí el valor del error dentro de las estrategias de aprendizaje pues había que gastar mucha pintura para aprender a controlarla.

El virus nos encierra

En el 2020 gracias a la pandemia todo se detuvo, acceder a la calle resultaba muy difícil en los primeros meses por lo cual el paso a seguir además de continuar con desgana el currículo virtual era el de preparar de alguna manera lo que se iba a hacer una vez la normalidad volviera. Así desarrolle varias imágenes que me acompañaron ese año como una serie de obras que personificaban el virus con ropas sacerdotales, en smoking y capa de Drácula entre otras en medio de situaciones surrealistas.

Al poder volver a habitar la calle, uno de mis primeros proyectos en independiente fue la realización de un laboratorio de creación gratuito de esténcil llamado “Esténcil Infame Vol. 1”, el cual fue posible gracias a que pude montar una primera versión de un taller de reproducción de obra de grabado en la casa de un amigo muy cerca de Universidad Nacional, este taller contaba con papel adhesivo para stickers, linóleo, tintas, papel, mesas hechas con madera reciclada y algunas herramientas de impresión manual. En esta primera etapa mi proyecto de educación en arte callejera tuvo como nombre “Taller Tricoma” a partir de un común acuerdo entre quienes administraban el espacio y mi persona.

La naturaleza del laboratorio mencionado la configuraba el hecho en que no era un espacio de verticalidad donde yo no les decía que hacer y cómo, sino que ponía a disposición de los asistentes mis

conocimientos herramientas para que fueran sus propios intereses y sensibilidades los que dieran lugar a las ideas e intervenciones de cada uno, donde precisamente el encuentro entre conocimientos e intereses de fuentes diversas configuran nuevas manifestaciones. Mi labor como docente consistió en una mediación y acompañamiento al desarrollo de las intenciones y expectativas de cada uno.

Dentro de las carencias evidentes estaba la falta de espacio y herramientas especializadas para la práctica ya que todo era muy improvisado. Sin embargo, como resultado del taller varios de los asistentes continuaron haciendo esténcil dentro de sus prácticas artísticas, este era un interés oculto del proyecto.

Para el final del año 2020 decidí cerrar este taller ya que me interesaba construir un espacio con equipos y herramientas especializados.

Para el 2021 aún no teníamos la universidad abierta y estábamos en medio del estallido social, por lo cual sumando distintas individualidades lidere un proyecto en apoyo a la red de espacios activados en medio de la coyuntura, especialmente a las distintas tomas de estudiantes que tuvo la universidad este año. Este proyecto se basó en la ejecución de 2 jornadas de estampado anti policiales tituladas “Sin lugar para el miedo” y de una serie de laboratorios de sellos en borrador y esténcil con la comunidad misak durante su estadía en el campus.

De esta época aprendí el valor del trabajo colectivo y organizado y fui testigo directo de como esta comunidad protagonizo un momento importantísimo para la calle al colapsar lugares estratégicos, derribar estatuas de colonizadores y al obligar al estado a retirar otras. “Nos dieron una clase de vandalismo a todos los grafiteros” recuerdo que me dijo un colega, aunque debe notarse que este comentario parte de una mirada apegada a reconocer el vandalismo como un camino posible para la reivindicación y visibilización de distintos ideales.

La presencialidad volvió

Este año fue muy importante pues mi firma o apodo paso de ser “UPS” a “Signar”, dada cierta madurez adquirida por los 4 años de inmersión en el campo. Signar fue el verbo escogido para rebautizarme en la calle ya que es una palabra poli semántica que en su sentido estricto es un sinónimo de firmar y en un sentido más amplio implica la acción de imponer un signo, configurando en el proceso un sentido; etimológicamente vendría de la acción misma de dar nombre a las cosas. Al mismo tiempo encontré una relación directa con la fe pues funciona a su vez dentro del verbo “persignar”, que es la acción de poner el nombre de Dios sobre sí mismo u otros.

Decidí deliberadamente, tras una extensa búsqueda, que Signar sería desde el 12 de enero de este año mi nombre artístico y callejero. Para el año 2022 con un estilo gráfico un poco más desarrollado obtuve cierta estabilidad en torno al trabajo de comisiones para muralismo. En medio de estos trabajos tuve la oportunidad de organizar junto a Enemigo X el taller básico de esténcil “Juguemos con herramientas cortantes”. Taller producido en colaboración con el colectivo Sociales Peligrosos de la localidad de Suba en el marco de una convocatoria pública, el flyer del taller fue de mi autoría (figura 7). Volver a estos procesos jerarquizados me remonto a las clases que tuve que dar como parte de mi práctica pedagógica en colegios distritales.

Figura 7.

Flyer del taller Juguemos con objetos cortantes.

Figura 7.

Fruto de este taller, pude reconocer cierta debilidad que tengo como educador en artes alrededor del nivel de dependencia que tenía en la tecnología, por lo cual este año, decidí fortalecer mis procesos análogos uniéndome al semillero de investigación de dibujo y grabado “Kumba” Gráfica dentro de la LAV donde a través del intercambio con compañeros de la universidad profundicé mis conocimientos en dibujo, grabado y producción análoga gráfica.

Bajo la coordinación del maestro Elkin Idárraga hice parte de diversos procesos de investigación y creación expuestos en eventos como la semana LAV, así mismo hice parte importante en el desarrollo gráfico del semillero desarrollando el logo y ciertas tipografías para la identidad visual del semillero. Asimismo, participe en los procesos de desarrollo y socialización de salidas de campo a Cali, Barichara y Manizales.

Precisamente la visita a diversos espacios de creación fue muy importante para el rumbo de mi investigación de ahí en adelante. Tras la participación del semillero en la feria del libro como parte de las actividades de la universidad en su stand correspondiente nos pusimos en contacto con algunos creadores y talleres que nos abrieron sus puertas. Especialmente la casa taller Arte 2 Gráfico el taller de producción de la Galería Sextante pertenecientes a María Eugenia Niño y Luis Ángel Parra creado en 1975.

Este taller ha producido obra para artistas como Álvaro Barrios, Antonio Samudio, Antonio Caro y Beatriz Gonzales entre muchos otros maestros en la historia del arte en este país, pero al revisar de manera crítica la incidencia social y pedagógica se reduce a los altos círculos sociales que pueden acceder a este tipo de espacios y contenidos.

Así mismo en este año obtuve una experiencia muy significativa para mis metas a futuro, pues gracias a una salida de campo del semillero Kumba junto al semillero de investigación en escultura Dermis a Barichara, pues allí conocí de manera directa el proceso de creación de papel artesanal en el taller de la fundación San Lorenzo de Barichara. Así reconocí que era mucho más sencillo de lo que imaginaba y que las posibilidades de creación eran infinitas.

Reconocí en el proceso de creación de papel un potencial gigante pues se ponen en juego lo saberes tradicionales, las plantas de la región, la maestría de las manos artesanas y la infinita versatilidad tanto del material ya construido (papel) y la materia prima (la pulpa). Al volver de esta salida me propuse algún día obtener los medios para hacer mi propio papel para poder compartirlo dentro de mi campo.

La semana siguiente al viaje fui invitado por parte del colectivo Bogotá Street Art a participar en una residencia en Cali, específicamente en el taller tipográfico La Linterna. Un lugar que nació de una

imprenta de periódico y publicidad en quiebra donde varios artistas del campo naciente de arte callejero y el diseño colombiano como M79 o Toxicómano sacaban ocasionalmente carteles de gran formato para la calle a precios razonablemente económicos. En 2017 inició un proceso de gestión sin precedentes gracias al cual fue rescatada y reconfigurada gracias a la gestión de Fabian Birra y Patricia Prado quienes desarrollaron una campaña nacional invitando a artistas urbanos y gráficos de todo el país y Latinoamérica para convertir esta imprenta en una parte importante del eje cultural del Valle de Cauca. Esta estrategia fue tan exitosa que en un solo año los maestros impresores Jaime Tigre, Dahecivan y Olfraro compraron las máquinas y herramientas del taller.

Para el 2022 La Linterna ya se había convertido en un hito cultural dentro del campo del arte callejero, sacar un cartel en este taller se volvió un paso importante como creador ya que se significaba como un ejercicio exclusivo de los agentes del campo ya legitimados. Para el día de hoy la linterna ya tiene una agenda anual con que cuenta con viajes regulares a Norteamérica y Europa.

Durante la semana que pasé en Cali aproveché para pegar en las calles algunos carteles que ya había impreso en Bogotá en el marco de las elecciones presidenciales, desarrolle el cartel de la residencia, ofrecí junto a Lesivo un taller práctico de 2 sesiones de esténcil para un grupo de estudiantes seleccionados del Instituto Departamental de Bellas Artes y fui invitado en la misma institución de educación superior al conversatorio del lanzamiento del libro “Válvulas de Escape” junto a referentes del campo como el ya mencionado Manifiesto 79, Conspiro Calavero, V8, Lesivo y artistas de mi generación como Sol Nocturna, ver figura 8.

Figura 8.

Flyer del conversatorio de lanzamiento del libro “Válvulas de Escape.

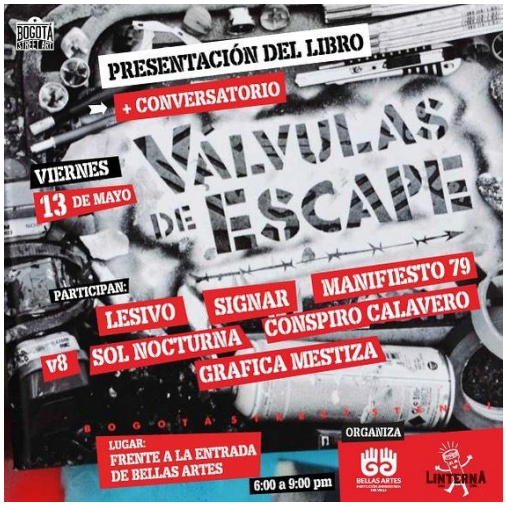

Figura 8

Nota. Adaptado del perfil de Instagram de La Linterna Cali, por Las linterna Cali, 2022, (https://www.instagram.com/p/CdqWth_L3-d/). CC BY 2.0

Fruto de esta experiencia mis saberes técnicos en torno al grabado se profundizaron, así como el conocimiento propio del funcionamiento de un taller de producción de gráfica profesional. La delegación de roles, la gestión de problemas, el respeto y por encima de todo una actitud asertiva y alegre son parte fundamental del buen funcionamiento.

Encontré en este taller un fenómeno que encontraría en la mayoría de los espacios en los que indague más adelante, la disposición de relaciones horizontales. A pesar de que los maestros impresores son evidentemente miembros reconocidos del campo la manera con la que reciben a todos los visitantes, los maestros están permanentemente abiertos a una conversación, sugerencia o pregunta, así como a ayudar, explicar o dar un ejemplo práctico de cómo ejecutar una labor siempre con paciencia y buen humor, incluso discusiones como la elección de un color o la finalización de un diseño entran a ser decisiones en las que se puede participar u observar sin problema alguno. En mi experiencia fue

como entrar en un grupo de amigos donde los problemas se resuelven de manera colectiva hallando soluciones antes de culpables y el trabajo se toma de manera divertida ya que el equipo es como una familia, incluso hay turnos para compartir comida y chistes internos. Una muestra de como el aprendizaje y la creación puede surgir de relacionamientos horizontales.

Entendí cuanto trabajo se necesitaba para poder consolidar un proyecto de esta naturaleza y me propuse así mismo conocer los talleres de mi ciudad para enriquecer estos conocimientos.

Al volver entonces recorrí talleres como Taller Catástrofe, El taller de las moscas, Búho Negro, el taller de cerámica de Rattrap, Diantres, Peregrino Printlab, Taller Colmillo, Taller Trez, el taller que tuvo el colectivo Arbitrio en Casa Jauria, entre otros, así como talleres personales de ciertos artistas del campo como el de Lesivo, Erre, Guache, Chulo, Fuckrule y Enemigo X.

Recogí datos, trucos y otros conocimientos particulares que enriquecieron la imagen que tenía en mente de lo que quería materializar. Reconocí el potencial del campo en Bogotá alrededor de la rica oferta de lugares para la producción grafica. Sin embargo, como debilidades noté ciertos desfases de calidad entre unos talleres y otros, así como la predominancia de talleres dedicados a la serigrafía.

Encontré que dentro del campo del arte callejero de Bogotá hay una tendencia muy marcada al trabajo serigráfico, solo algunos talleres cuentan con herramientas de grabado como Búho Negro o Taller Trez y dichas herramientas pasan a ser secundarias a la hora de revisar el funcionamiento del taller.

Como educador en artes reconocí un potencial en el grabado dentro del campo en Bogotá, como artista siento una gratitud enorme por la técnica y las habilidades que obtuve de esta. Por ende, me propuse construir un espacio donde el grabado sea un eje central en torno al acercamiento a la calle

desde una práctica artística y pedagógica. Sin embargo, esta meta sería configurada a un mediano plazo dada la cantidad de dinero necesaria para tal fin.

En agosto junto a un grupo representativo del semillero Kumba asistimos como talleristas al Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Manizales organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Caldas. Me quedé impresionado por la cantidad de talleres especializados en técnicas como el grabado, escultura, fundición, vidrio entre otros. Al lado de estos espacios los talleres de nuestra universidad parecían casi vacíos.

Mi labor en nuestro taller para el festival fue el de educador e impresor y en simultaneo participé en el festival de arte urbano "Narrativas Urbanas" en el barrio Aranjuez del sur de Manizales con un mural basado en el aprendizaje colectivo, parte del proceso de este mural puede verse en la Figura 9. Sin embargo, el gran aprendizaje del viaje lo obtuve bajo el ejemplo histórico de este barrio pues fue construido por una población de "invasores" que tras la guerra de los mil días a partir de la venta de empanadas y la celebración de festivales o reinados obtuvieron los recursos para "autoconstruirse" tanto física como relacionalmente pues el barrio de fondo se sentía como una gran familia donde todo se conocían desde 2 o 3 generaciones atrás.

Figura 9.

Foto del proceso del mural en el barrio Aranjuez junto al compañero Lucky Rabbit.

Figura 9

El viaje a Manizales me demostró sobre todo el valor colectivo de la Autonomía. Decidí entonces no hacer caso a la idea de pausar mi práctica artística para financiar el taller, sino construirlo a partir del trabajo artístico en la calle mejorando y apostando a ser más activo. Comencé a entender este proyecto como el resultado de la suma de todas mis obras y sabía que, como ellas, era al final una entrega a mi contexto, una muestra de agradecimiento a la calle misma por darme un camino.

Para el cierre del año el colectivo Bogotá Street Art me invito a hacer parte de la mesa de creación de un Festival de Arte en el marco de una beca para la creación de festivales de arte urbano en corredores específicos dentro del portafolio de estímulos de Idartes.

Mi labor al tener experiencia en redacción y desarrollo de proyectos de pedagogía en artes fue la de idear las estrategias de extensión pedagógica del festival y redactar el proyecto a partir de los consensos a los que llego el equipo de trabajo. Para el mes de agosto, al volver de Manizales me informaron que ganamos la Beca.

El Festival en Nuevas Artes “Cortocircuito” vio la luz en el mes de octubre. Como parte del equipo organizador en medio de la ejecución de la beca fui el encargado de hacer un taller de esténcil a micro formato una vez más junto a Enemigo X, fui invitado como artista distrital para la ejecución de un mural a gran formato sobre la calle 80 con carrera 27, fui asistente del artista brasileño Cráneo, invitado especial del festival, e hice parte de la exposición de cierre del proyecto. Mi mural puede verse en la figura 10.

Figura 10.

Foto de mi participación en el Festival Cortocircuito 2022, calle 80 con carrera 27, costado sur.

Figura 10.

Fueron inmensos los aprendizajes del proceso del festival, en primer lugar, la experiencia en gestión cultural marco un precedente pues reconocí que era posible acceder a estos presupuesto y hacer proyectos coherentes, a nivel técnico me enfrente a mi primer mural de más de cuarenta metros cuadrados el cual logré terminar en menos de 18 horas en una sola jornada con la asistencia de 2 personas y aprendí incontables trucos del artista que asistí como la intervención de boquillas con agujas de jeringas, trucos de control de aerosol así como algunos trucos visuales para simular volumen y sombras.

Fruto de este festiva pude comprar la primera herramienta de lo que sería el siguiente paso de mi búsqueda hacia la construcción de un espacio para mis intereses específicos, un computador diseñado para el trabajo gráfico y audiovisual.

Este año obtuve muchos aprendizajes que configuraban mi mirada frente a mi siguiente etapa dentro del campo como educador y artista. Ya sabía que quería centrarme en el grabado, el trabajo colectivo en la calle, la producción de gráfica para otros artistas y la educación en torno al campo y sus aprendizajes específicos, pero era evidente, al menos para mí, que todo esto no cabía en el formato de taller de reproducción artística, donde alguien que sabe juega a repetir procesos para producir originales múltiples o enseñar una práctica ya consolidada. La experimentación como eje de este hacia parte en la ecuación.

Mi apuesta pretende encontrar más preguntas que respuestas y asumir la producción de obra en un marco más experiencial y experimental donde la obra no sea el resultado de la suma del proceso rígido de un taller y la creatividad de un artista, sino que sea el resultado de una mezcla multidimensional de los saberes y sobre todo las inquietudes del espacio y del artista. No es mi interés tener un lugar basado en la relación maestro – aprendiz sino proponer relaciones horizontales basadas en el acompañamiento y la mediación donde cada obra le sume aprendizajes evidentes tanto al espacio

como proyecto educativo y cultural como a los artistas o creadores a través de la calle. La pregunta esta altura era ¿Qué formato o concepto podría servirme para entender la naturaleza del proyecto de primera mano?

La respuesta es un laboratorio.

Durante el año 2023 mi práctica artística alternó entre mi participación en el campo del arte callejero y mi proceso de aprendizaje en la universidad, especialmente dentro del semillero Kumba. Tras mi participación en 3 convocatorias públicas, un festival a un contrato con la secretaría de educación logre financiar los equipos que hacían parte de mi proyección del proyecto.

Así iniciando el año ya tenía como meta construirme un espacio y configurarlo como un espacio abierto dispuesto para el aprendizaje. El reto era configurar una mirada y forma de hacer dentro de dicho espacio que fuera coherente con mi mirada frente a esta tensión entre el arte, la calle y la pedagogía. En este transito encontré que como educador y artista callejero lo más coherente sería formular mi práctica en torno a compartir estas las dimensiones de relación y significado que he encontrado en la calle sin separar al artista del pedagogo ni a la calle del aprendizaje.

Por otro lado, fui seleccionado, tras una convocatoria en redes sociales, por el equipo de La Linterna para hacer parte de una colección de carteles conmemorativos de la película “La vendedora de Rosas” de Víctor Gaviria. Cada artista tenía asignada una foto fija del rodaje tomada por la rata Carvajal y una frase característica del personaje, en mi caso el cartel retrato a Mónica, la protagonista, sosteniendo un cuchillo sobre su propio cuello junto a la frase “Ahí no hay nadie, usted está muy engalochado”. Gracias a este proyecto pude iniciar el ahorro para el proyecto ya que parte del acuerdo era mi derecho a un porcentaje del tiraje del cartel que me ha sido relativamente sencillo vender o intercambiar el resultado de este proceso es evidente en la figura 11.

Figura 11.

Foto del cartel resultado de la colaboración con La Linterna Cali.

Figura 11

Durante este primer semestre también inicie un proyecto en mi barrio en torno a un cerramiento de los conjuntos de “La Campiña del Restrepo” al borde del rio Fucha inicie una serie de

invitaciones a colegas artistas. Cada espacio del cerramiento mide 1,8 x 2,3 metros y todo el cerramiento tiene unos 120 paneles de ladrillo de dicha medida.

Para el segundo semestre las intervenciones de artistas invitados por mi sumaban más de 35 obras y ya cubrían toda la cuadra que da hacia el rio Fucha. Varios de los artistas invitados fueron visitantes de México, Ecuador y España. Esto fortaleció la presencia del arte callejero en el barrio . Más adelante, hice una visita a la administración del conjunto donde se mostraron agradecidos, ya que el espacio se ve mucho mejor tras las intervenciones. En la figura 12 podemos ver la intervención del compañero de la LAV Rebelión realizada en el mes de abril y en la figura 13 una fotografía de una de las jornadas grupales organizadas por mí.

Figura 12.

Foto de Rebelión junto a su intervención realizada en el perímetro anteriormente mencionado. Abril 2024

Figura 12.

Figura 13.

Fotografía de una jornada de pintada en torno al cerramiento de los conjuntos de “La Campiña del Restrepo, de izquierda a derecha: Coda, Iracunda, Sanko, Vloke Negro (MX), Seika (ES), Poemads (MX) y Erre. Octubre 2023.

Figura 13

Al finalizar el año pude construir un taller de arte especializado en esténcil, grabado y pintura gracias a mi participación dentro del campo, sobre todo a partir de mi participación en convocatorias públicas como la que se puede ver en la figura 14.

Figura 14.

Foto de mi intervención en el Museo Abierto de Bogotá sobre la calle 26 con carrera 27 durante las jornadas de maratón. Agosto, 2023.

Figura 14.

Sin embargo, solo era el principio del proyecto. En medio de la indagación dirigida a resolver la naturaleza, base conceptual y formato de trabajo reconocí que no quería que el espacio fuera un taller de producción, o al menos no solo eso. Así, en medio de un ejercicio de reflexión a partir de la mirada que he construido frente a la calle, recordé como bien está escrito en este trabajo que yo reconozco a la calle como un laboratorio de creación donde las prácticas y sus resultados actúan como reactivos, catalizadores y detonantes, pues así mismo debería tender construir un laboratorio. No entendido como un evento, una fecha o una estrategia de creación sino como un lugar pensado para la experimentación.

La historia de los laboratorios se remonta a la historia misma de la experimentación con nuestro entorno, tanto las cuevas, junglas y montañas que habitaron nuestros ancestros como los laboratorios actuales ciencia han servido como escenario de ensayo para el aprendizaje. Por ende, encontré que es complicado proponer que tal o cual fue el autor del primer laboratorio de la historia.

Sin embargo, es notable para la historia occidental el avance de los griegos y posteriormente los laboratorios de ciencias como la física, la química y la medicina a partir del siglo XVIII (Deschamps-Lago,

2020). Esta mirada de la experimentación configuro el concepto hegemónico de laboratorio bajo un esquema de experimentación basado en la exactitud matemática y el máximo control de variables que es propio de una mirada científica alrededor del conocimiento.

Pero por otro lado este proyecto no quiere acercarse a la experimentación desde un esquema estricto y cerrado, en estos términos nuestro laboratorio pretende plantearse como un espacio abierto dotado de equipos, herramientas y materiales de creación en artes. Donde el desarrollo de las prácticas este basado en relaciones horizontales en torno a la indagación y la creación en artes pensada por y para la calle.

Sobreponemos las herramientas y conocimientos de las “Bellas Artes” disciplinares a las prácticas y miradas específicas del campo del arte callejero de la ciudad junto a la inquietud experiencial, experimental, metodológica de un laboratorio de investigación planteando la articulación de estos mundos desde una práctica y reflexión pedagógica.

En este orden se proyecta el espacio como un lugar donde personas de cualquier edad pueden entrar en contacto con técnicas de creación y reproducción de obras de ampliando el alcance y los medios del campo a partir de la circulación de obras; un espacio se pueda entrar en contacto con las artes para reconocer en el entorno potenciales espacios abiertos a la intervención y transformación participativa. Así mismo se plantea trabajar con artistas callejeros a partir de la producción de gráfica.

Así mismo, se pretende ofrecer acompañamiento y tutoría a estudiantes de artes y pedagogía en torno a investigaciones sobre el arte callejero y realizar investigaciones específicas como búsqueda de técnicas y materiales menos tóxicos, nuevos formatos o materialidades para obra gráfica, etc...

Laboratorio Desertor

Parte importante del proyecto era la selección de un nombre apropiado. En medio de dicha búsqueda mi objetivo era encontrar un término que atendiese a la naturaleza dicotómica del laboratorio, pues en medio de una reflexión reconocí que el laboratorio como concepto iba en contravía de sus valores tradicionales y al mismo tiempo la docencia se ponía en tensión con relaciones no jerárquicas en torno al arte callejero.

Un par de ejemplos son la construcción jerárquica de su funcionamiento donde tanto el aprendiz o pasante como el maestro científico están estrictamente diferenciados o la configuración de estos espacios de experimentación y aprendizaje especializado se encuentran dentro de instituciones cerradas donde se reduce su acceso y uso a ciertos agentes legitimados.

Es entendible que la ciencia sostenga dichos principios en su práctica investigativa, pero para el arte callejero resulta más interesante romper las reglas y llevar conceptos a otros lugares, así al entrar en los terrenos del campo construir y poner en marcha un laboratorio puede llegar a verse como una postura que puede tomarse incluso como subversiva y que va en contravía de ciertas maneras de acercarse al conocimiento.

Poder articular esta idea requirió un dialogo interno entre de algunas ideas radicales de los dos mundos que me cruzan como ser humano, la pedagogía y las artes callejeras. Por un lado, cuestiono algunos principios propios del sistema de enseñanza de mi contexto como la jerarquía y el acceso limitado al conocimiento mientras por otro lado dentro del campo del arte callejero como agente construyo una postura propia donde reconozco mi potencial e interés en contribuir al fortalecimiento y fomento de las prácticas propias del campo dejando a un lado el radicalismo en principios como el anonimato o la competencia.

Este dialogo de posturas internas puede representar a su vez el potencial en medio del dialogo de prácticas y grupos sociales al llevar estas discusiones a la práctica misma dentro del campo. Sumando estas reflexiones decidí usar un concepto cercano al de abandonar ciertas ideas por convicción. Así, desertar, al ser un concepto usado para denominado para aquellos que renuncian a su rol en la guerra o incluso para denominar aquellos que interrumpen de manera definitiva un proceso académico resulto ser un concepto que puede recoger la naturaleza dicotómica del proyecto. Laboratorio Desertor en estos términos es el nombre del proyecto pedagógico aquí propuesto.

La puesta en marcha.

Para finales del año 2023 los equipos y materiales del laboratorio ya estaban en mi casa en el barrio la fraguita en la localidad de Antonio Nariño y sumaban la siguiente lista:

Aerosoles profesionales y boquillas surtidas.

Un estante para papel tamaño pliego de 13 bandejas.

Tintas litográficas. (azul, magenta, amarillo, negro, blanco opaco y blanco translúcido)

Papeles vegetales y artesanales.

Papeles artísticos e importados.

Papeles reciclados y para pruebas.

Herramientas de entintado. (goteros, envases, espátulas, rodillos, vidrio y mezcladores)

Materiales para matrices. (Aluminio, acrílico, linóleo, cartón, yeso, goma carvado y madera)

Solventes, ceras y mordientes para hueco grabado.

Bandejas de remojo.

Escritorios de trabajo.

Reglas rectas y en “L” de 30, 50 y 120 cm.

Materiales de Dibujo y pintura.

Pinturas Acrilicas.

Caballete grande.

Tablas de corte.

Herramientas de corte manual.

Cartulina y acetatos para hacer plantillas.

Selección de libros sobre arte callejero, papel, tipografía y gráfica.

Colección de carteles recolectados desde el 2018.

Colección de fanzines y auto publicaciones recolectadas desde el 2018.

Una prensa manual tipo tórculo de formato pliego.

Una mesa de madera de 90 x 230 cm para la impresión en grabado.

Con dicho equipo el primer paso era probar los procesos básicos e iniciar con invitaciones a agentes y demás personas interesadas en el campo del arte callejero. En la figura 12 podemos ver una primera configuración del espacio antes de tener los escritorios, el inventario de papel y algunas herramientas.

Figura 15.

Fotografía del primer estado del taller tras su construcción. Noviembre 2023.

Figura 15.

Lo primero que hice fue terminar algunos de los tirajes que había iniciado en la universidad y ayudar a un par de compañeros a imprimir sus entregas para la electiva de grabado para probar la prensa y los tiempos de secado de distintas preparaciones de tinta. Sin embargo, fue a principio del año 2024 que el proyecto entraría en juego con ejercicios de creación centrados en el propósito del proyecto. El primer invitado al laboratorio en este contexto fue el compañero de la licenciatura Andrés Guerrero quien saco pruebas y un tiraje corto para una entrega final como se ve en la figura 16.

Figura 16.

Foto del compañero Andrés Guerrero, entintando algunas matrices propias. Noviembre, 2023

Figura 16

Mi herencia es la calle.

El primer proyecto del laboratorio inicio y se ha dado gracias a un proceso de compromiso personal. Así que hacer un cartel para la calle basado en un diseño que pinté en el marco del Museo Abierto de Bogotá el año 2023 teniendo en mente precisamente mi compromiso con dentro del campo, el mural se encuentra sobre la Avenida Caracas con Avenida Primera de Mayo, ver figura 17. Mi intención era hacer un tiraje de al menos 15 copias no seriadas de cartel en la técnica de linóleo por reducción a seis tintas (amarillo, naranja, rojo, naranja oscuro, gris y negro) sobre papel periódico y earthpack para la calle junto a una serie firmada de 6 copias sobre papel de algodón para financiar los gastos de la impresión.

Figura 17.

Foto de mi intervención en el Museo Abierto de Bogotá, Avenida caracas con Avenida Primera de Mayo. Julio, 2023.

Figura 17

La intención al hacer tan pocos carteles para la calle respondía en primer lugar a la dificultad de la técnica, así como a la estrategia de ubicarlo en ciertos lugares importantes para mi y para el campo desde la lectura propia que he desarrollado de su historia. Así, en un doble sentido la obra adquiría importancia pues para mi era una muestra de gratitud llevarle un ejercicio especialmente difícil a ciertos lugares de la calle que han influenciado mi mirada y me han llevado al privilegio de poder hacerlo por mis propios medios.

Ya que la intervención de la que parte la construcción de esta obra fue realizada a partir del esténcil y en un espacio de proporción cuadrada, tuve que reacomodar algunos detalles y elementos de la imagen en el formato seleccionado para la obra, que fue de 35 cm x 50 cm. Así mismo elegí

inspirarme en una frase atribuida a Jimi Hendrix para complementar la imagen: “Todas las ciudades tienen una pandilla”.

Así, entre el 29 de diciembre del 2023 y el 29 de enero del 2024 desarrolle el proceso de creación de los carteles al paralelo que seguía con mi práctica como muralista en el campo. Esto implico la transferencia inicial seguida de 6 ciclos de carvado, entintado e impresión consecutivos extendidos por más de 3 semanas, parte del proceso puede evidenciarse en las figuras 18 y 19 donde se muestra el estado de las impresiones en la tercera tinta en la primera, así como el detalle del grabado sobre la matriz en su último estado antes de imprimir la tinta negra en la segunda respectivamente.

Figura 18.

Fotografía del estado de la impresión tras las tres primeras tintas: amarillo, rojo y naranja. Enero, 2024.

Figura 18

Figura 19.

Foto detalle del estado de la matriz en su última etapa antes de imprimir el negro junto a la herramienta usada. Enero 2024.

Figura 19

Las expectativas técnicas se enmarcaban sobre todo en lograr una correcta selección de color ya que la imagen parte de una obra ya existente que no fue pensada desde el grabado sino desde el

esténcil, así como de su registro ideal lo cual supone lograr que cada tinta encaje en el lugar exacto donde debe estar, así que para ayudarme, añadí una guía de registro al diseño como se puede ver en la figura 20.

Figura 20.

Foto macro de la guía de registro hecha por cuadrados consecutivos. Febrero 2024..

Figura 20.

Esto para poder lograr impresiones donde los colores estén balanceados y sean un ejercicio profesional de reproducción de obra de arte callejero. Así mismo, ya que la técnica de linóleo por reducción deja la matriz carvada para el último color, en este caso negro, las expectativas apuntaban a lograr que este ultimo color aun pudiese hacer un cartel legible y reproducible.

En febrero realice el primer proceso de nomenclatura, firma y selección del tiraje dentro del laboratorio. Y cerca del mes de marzo compartí el proceso por redes sociales.

Como resultado del proceso técnico fue posible imprimir un tiraje limpio de 16 copias aptas para la calle e intercambio junto a un tiraje perfecto de 6 copias en papel de algodón junto a pruebas de taller y 2 de artista. Me dispuse entonces en marzo a pegar los carteles en la calle en lugares importantes para mi mirada e historia en el campo como el lugar donde murió Nicolas Neira, las inmediaciones de la plaza de La Concordia, la calle 53 en galerías, entre otros, así mismo parte de estas copias también fueron usadas como regalos o parte de acuerdos de intercambio con otros agentes y posteriormente se imprimió una serie abierta del cartel únicamente con tinta negra con una primera tanda de 30, en la figura 21 podemos ver un registro del resultado en el lugar de la intervención que le da origen.

Figura 21.

Foto de registro del grabado por reducción a seis tintas, en el lugar de la intervención, Av. Caracas con Av. Primera de Mayo.

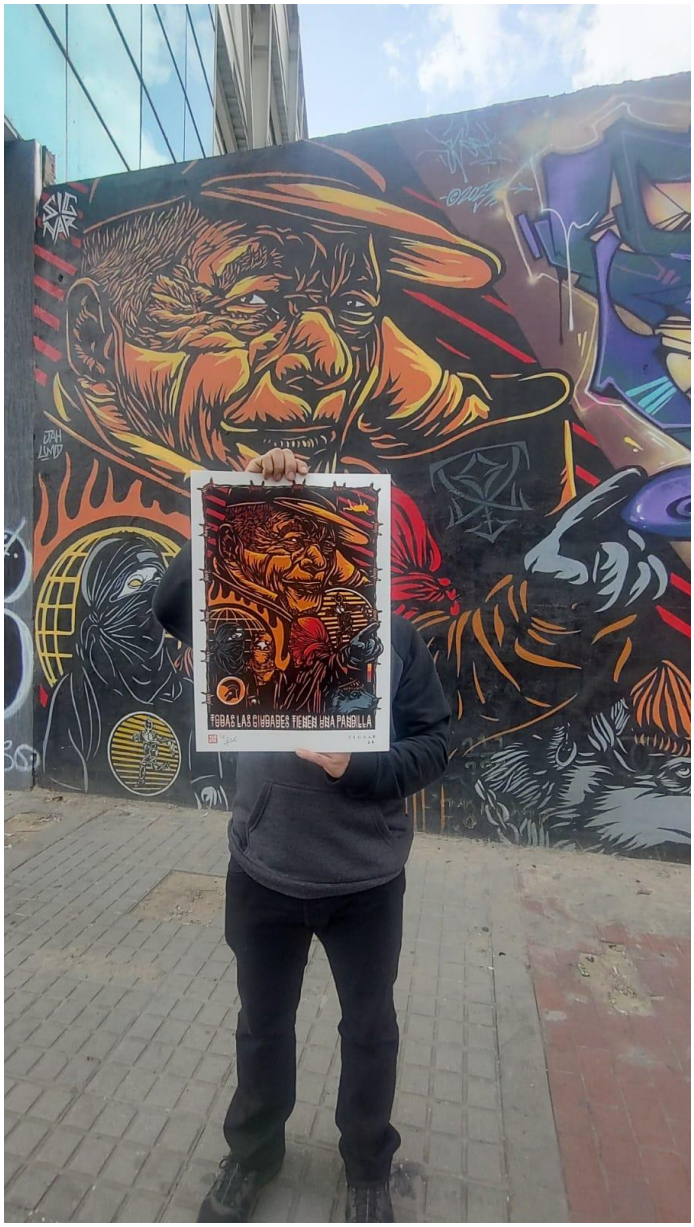

Figura 21

Los aprendizajes de este caso partieron principalmente del reconocimiento del potencial del laboratorio para desarrollar técnicas de grabado de cierta dificultad mostrando que se puede aportar al campo del arte callejero en Bogotá ofreciendo un lugar para la producción de obra de calidad profesional, fue un buen punto de partida en términos técnicos ya que es evidente que se puede trabajar con otras personas y ofrecerles un espacio con un enfoque y medios coherentes con el campo ya que también fueron difundidas copias en el campo por intercambio e instalación en la calle como se muestra en la figura 22.

Figura 22.

Foto del cartel pegado en las inmediaciones del centro histórico de Bogotá, cerca de la Plaza de la Concordia. Abril, 2024.

Figura 22

Por otro lado, es importante ver que un limitante del espacio es la capacidad de tiraje ya que aún no contamos con un rack de secado y el límite está en 13 pliegos, 26 medios pliegos o 52 cuartos de pliego secando al mismo tiempo. Es importante encontrar una manera ampliar la capacidad de secado.

Así mismo, entrar de ahora en adelante en procesos de intercambio con otros es el siguiente paso. Sin embargo, dentro de la mirada del laboratorio, era necesario participar de la calle desde la mayor cantidad de frentes posible, por lo cual realicé a modo de preámbulo una intervención sobre un black out ubicado en las ventanas del laboratorio para evidenciar la presencia del laboratorio en mi territorio y ofrecerle al campo una participación coherente en la calle con una apuesta gráfica a gran formato, el resultado puede verse en la Figura 23.

Figura 23.

Foto de la fachada de la casa donde se encuentra el laboratorio y de la instalación mencionada. Enero 2024.

Figura 23

Hacer dicha intervención resultó ser un acierto ya que comencé a llamar la atención de mis vecinos, algunos de ellos entendieron de inmediato que se trataba de algún tipo de arte, otros por otro lado pensaron que era algún tipo de publicidad y gracias los diálogos que sostuve con ellos incidí en como ellos leen intervenciones en la calle. Una vecina en especial me pedía una explicación del significado de los ojos, los colores y otros detalles como la ubicación, frente a esto le propuse pensar más en como dentro de sí misma surgen tantas preguntas que resignifican los lugares ya que mi intención como tal fue la de generar una ruptura. En términos pedagógicos sobre la calle, esta intervención resultó ser un buen puente de dialogo con mis vecinos.

El Barrio odia la tomba.

Como parte de mi participación en el semillero Kumba he acercado los contenidos y prácticas del arte callejero a mis compañeros de grupo. Una compañera me compartió su interés en participar en el arte callejero desde el cartelismo y el grabado por interés propio alrededor de las expresiones

artísticas dentro del marco de los movimientos sociales, otra de sus intenciones era llevar su producción grafica a un encuentro con sus conocimientos en confección.

Encontré una oportunidad perfecta para proponerle iniciar un proceso de colaboración dentro de los enfoques y medios del laboratorio por lo cual, tras aceptar, iniciamos una serie de encuentros con el fin de darle forma al proyecto e iniciar el desarrollo de este. El objetivo de este proceso atiende a poner en marcha el laboratorio dentro de los marcos en los que fue planteado la pedagogía dentro del arte callejero y desarrollar de manera escalonada a partir de acuerdos el ritmo y la ruta de acción del proyecto.

Como parte de la coherencia con las prácticas del campo y un común acuerdo, aquí se presenta a la compañera inicialmente desde el anonimato y posteriormente bajo su seudónimo ya que este auto bautizo fue parte del proceso, el cual atiende a su vez al reconocimiento y apropiación de las prácticas en las que entra a participar.

Como parte de las expectativas buscaba fortalecer el conocimiento de la compañera alrededor del campo, así como sus habilidades y fundamentos alrededor los medios de producción de obra a partir de lo que se puede ofrecer desde el laboratorio, todo para a fin de cuentas acompañarla a participar en el campo.

Tras varias charlas durante los encuentros del semillero alrededor del sentido de prácticas como el vandalismo en el arte callejero, los medios e ideas del laboratorio, algunos principios presentes en el campo como el uso de seudónimos y el suso de medios afines al arte gráfico, el comic o la publicidad, indagamos sobre artistas sobresalientes del campo nacional, y global para formar un marco de referencia y contrastarlo con los intereses de la compañera en función de los medios presentes en el laboratorio.

Fruto de este contraste encontramos que el interés de la compañera alrededor de las expresiones artísticas dentro del marco de los movimientos sociales orientaba su mirada hacía prácticas alrededor de la memoria como los de los colectivos bogotanos Dexpierte o Pirotecnia.

Así mismo revisamos proyectos que parten de la confección y se conectan con la calle como "Memoria Viva: Arropamiento del Memorial en el CMPR por la Unión de Costureros", el cual consistió en desarrollar un ritual de arropamiento, ver figura 24, por parte del colectivo de víctimas del conflicto armado "Unión de Costureros" acompañado por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación desde el 2012 (Centro de Memoria, Paz y Reconciliación., 2021).

Figura 24.

Foto del arropamiento al edificio del Centro de Memoria Paz y Reconciliación. Diciembre, 2023.

Figura 24

Nota. Adaptado de la página web del Centro de Memoria Paz y Reconciliación, por el del Centro de Memoria Paz y Reconciliación. 2023,(http://centromemoria.gov.co/tag/arropamiento/). CC BY 2.0

> Virgelina Chará, destacada líder de la Unión de Costureros destaca que este acto ritual va más allá de simplemente cubrir con telas el CMPR; es un proceso de inclusión y reconocimiento. «Recordamos a víctimas que a menudo quedan en el olvido, como los habitantes de calle y la comunidad LGBTI. No hay jerarquía en el sufrimiento, pero sí en la visibilidad. En este tejido participan militares, paramilitares, guerrilleros, una amalgama de historias que convergen en el acto simbólico de coser». Además, resalta que este es un acto de construcción de memoria en colaboración con la ciudadanía, contando con el apoyo de diversas universidades y organizaciones. (Página web del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación., 2021).

Esto solo como parte del reconocimiento de prácticas y proyectos cercanos los del interés particular de la compañera. El fin de dichas indagaciones apuntan a iniciar un relacionamiento horizontal donde los aprendizajes y reflexiones sean conducidos por los intereses de ella en medio de la construcción de un punto de partida para acercarse a las prácticas y conocimientos del campo que el laboratorio puede ofrecer. Fruto de estas conversaciones se decidió iniciar con una serie de encuentros semanales o quincenales en el laboratorio para construir y dar marcha el proyecto, sin embargo, de entrada, ya se había decidido en medio de esta primera indagación que a nivel técnico sería un ejercicio de cartelismo a partir del grabado en linóleo a una sola tinta ya que resulta económico y práctico para tirajes numerosos.

Dentro de la postura personal y política de la compañera, como ya notamos, encontramos que tiene un interés de participar su vez alrededor de la producción artística de los movimientos sociales ya que dentro de su ideas y prácticas se reconoce a sí misma como parte de estos en varias dimensiones,

como mujer, estudiante de universidad pública, ciudadana, artista y educadora en formación, por ejemplo.

Parte de las expectativas de la compañera surgen alrededor de elegir un seudónimo y entrar en dinámicas como el cartelismo y la creación de imágenes como parte de su postura artística cercana a la narrativa de los movimientos sociales fueron a su vez los detonantes de la construcción del plan de trabajo.

Los primeros encuentros tuvieron un arranque un poco lento, a pesar de que las intenciones eran claras, dado que la construcción de una obra requiere la sobreposición de significados y sentidos alrededor de una expresión, al tratarse de arte callejero se requiere la construcción de una base conceptual y una postura personal frente a la calle que no pueden ser tomadas a la ligera.

En estos primeros encuentros desarrollamos una ruta de indagación alrededor del tema y concepto de la obra. Dentro del marco de interés de la compañera encontramos que parte de la historia de los movimientos sociales actual la cruza directamente a ella pues fue participante y testigo de los hechos sucedidos en Bosa durante el denominado “Estallido Social” principalmente en el año 2021 (Página web de la Comisión de la Verdad., s.f.). Uno de los escenarios que más le recuerdan dichos eventos fue el de la quema de al menos 15 Centros de Atención Inmediata (CAI) de la policía en Bogotá. (Forbes Colombia, 2021)

Desde aquí, nos concentramos en orientar los siguientes encuentros al desarrollo técnico de la obra. Así tras un trabajo de dibujo análogo seguido de un acompañamiento en dibujo y edición digital la compañera llego a una imagen que satisfacía sus expectativas e intenciones tras dos sesiones de aproximadamente 4 horas. Para la siguiente sesión ya teníamos la imagen impresa a laser al tamaño real en bond, dividiendo la imagen en dos hojas carta por su tamaño. En la figura 25 podemos observar a la

compañera buscando inspiración en la decoración del laboratorio, así como en la figura 26 podemos ver un pantallazo del boceto digital en el programa Adobe Illustrator.

Figura 25.

Fotografía de la compañera durante su proceso de bocetaje. Enero, 2024.

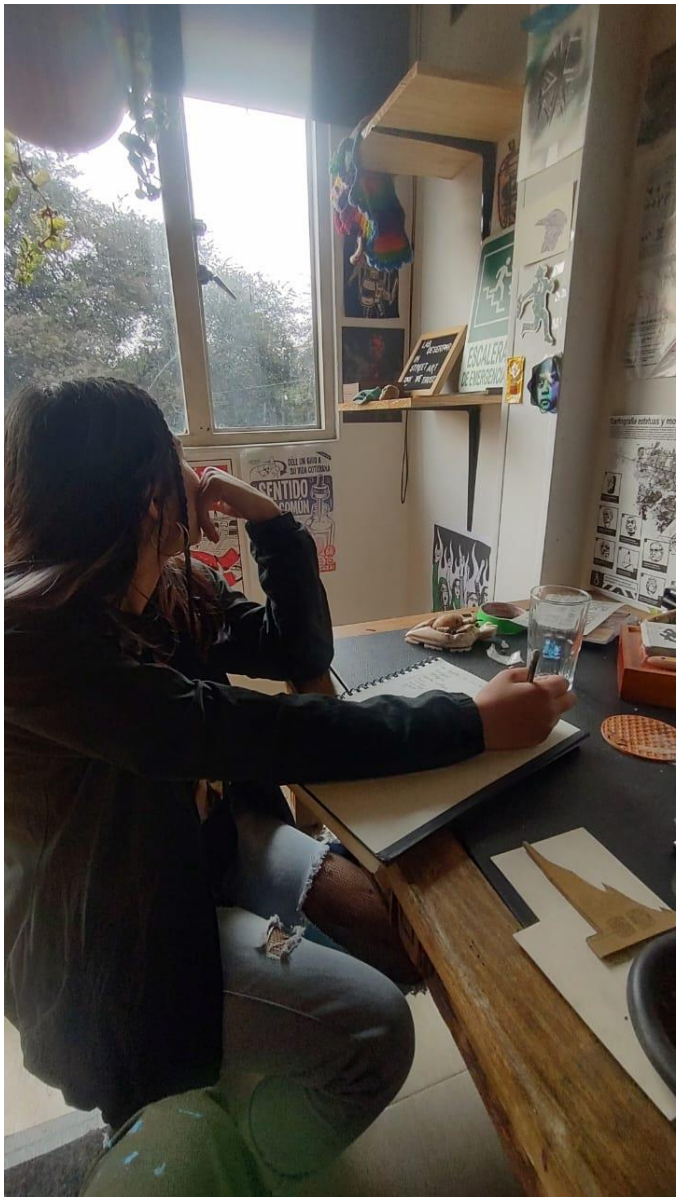

Figura 25.

Figura 26.

Captura de pantalla del boceto digital creado por Ignota. Febrero 2023.

Figura 26.

Posteriormente tras dos sesiones de acompañamiento en los procesos de transferir y grabar la matriz de linóleo estábamos listos para imprimir pruebas e iniciar un tiraje, parte de este proceso de grabado es evidenciable en la figura 27. La transferencia fue realizada con Salicilato de metilo a partir de una aplicación de una capa delgada de dicho químico sobre la impresión digital boca abajo pegada a la matriz y pasando la misma a través del tórculo graduado a una presión media para linóleo de 3,5mm. La presión y el uso del Salicilato de Metilo hacen que la tinta pase al linóleo reflejada y con una nitidez bastante buena.

Figura 27.

Foto de la compañera durante el proceso de grabado de la matriz. Enero, 2024.

Figura 27

La tinta usada fue process litografíca negra disuelta en aceite de linaza, Varsol o mezclada con carbonato de calcio para experimentar y buscar distintos acabados

En medio de este proceso desarrollamos la búsqueda de un seudónimo para la compañera. El seudónimo escogido por ella fue ¨Ignota¨ ya que es sinónimo de desconocido, lo cual es un primer estado dentro del campo, responde a interés particulares de su parte y así mismo como ejercicio de auto bautismo marca un punto de partida desde el cual iniciar un trabajo prolongado en el tiempo.

El tiraje fue abierto e impreso únicamente en papel reciclado y los carteles fueron entregados a la compañera quien desde su autonomía los llevo a la calle por sus propios medios según su propia decisión. Por otro lado, también imprimimos tres bolsas de tela confeccionadas por ella, junta a algunas pruebas sobre tela, con el fin de tener material de venta para obtener las ganancias y así financiar el tiraje.

En medio de este proceso reconocimos que el grosor y estado ideal de la tinta implican una doble o triple capa de tinta y el uso de carbonato de calcio para darle más cuerpo y estructura sobre el linóleo si se planea imprimir sobre telas gruesas con textura como la lona, la madre selva o el liencillo y por otro lado para telas delgadas como el paño o telas con distintos porcentajes de poliéster y algodón resultaba mejor usar la tinta en su estado original o incluso en una mezcla con aceite de linaza para hacerlo hacer capas menos gruesas que tengan poco tacto al haber secado y entren de manera satisfactoria en las fibras de la tela. El registro de la impresión de una de las bolsas puede verse en la figura 28 así como podemos ver a la compañera entintando la matriz en la figura 29.

Figura 28.

Foto de la impresión recién hecha sobre la prensa de impresión. Febrero 2023.

Figura 28

Figura 29.

Foto de la compañera entintando su matriz. Febrero, 2024.

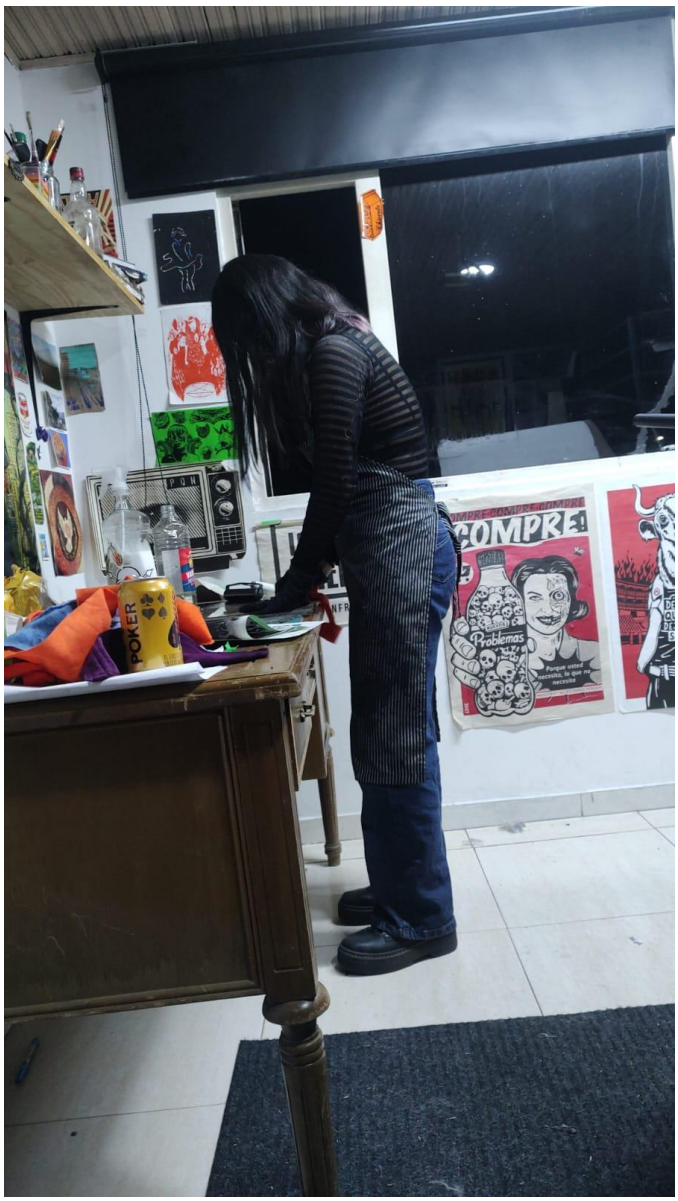

Figura 29

Así en medio de limpiar la placa entre pruebas usando papel reciclado encontramos que si se imprime un papel con la tinta sobrante en la matriz tras imprimir tela se obtienen acabados que replican la textura de la tela sobre el papel ,entre más gruesa la tela usada más notoria será, acercando el acabado de la impresión al que genera la calcografía o el monotipo, para nosotros es un acabado que podría hablar de la práctica misma de la compañera alrededor de la confección estableciendo relaciones directas entre su historia de vida y su participación en el campo del arte callejero y por lo tanto puede ser usado para experimentar en un futuro proyecto.

Dentro de lo aprendido por el laboratorio fue significativo el acercamiento a la confección y el uso de material textil en el grabado. Procesos como el diseño, el desarrollo de moldes, el corte y el proceso de confección entraron a ser parte de las prácticas con las que el laboratorio se relaciona en búsqueda de ampliar su propia mirada.

En términos reflexivos alrededor de los aprendizajes encontramos que en un primer acercamiento a las dinámicas del arte callejero puede resultar abrumador iniciar el proceso de creación ya que ejercicios como el de encontrar una intención creativa, elegir un seudónimo, desarrollar ideas, crear bocetos y establecer una ruta de experimentación con conocimientos previos y nuevos no son ejercicios que normalmente se den de manera aglutinada en poco tiempo.

Por lo tanto, la duración este periodo previo de reflexión y desarrollo de una mirada propia dentro del campo depende del ritmo mismo que tengan los participantes, es importante priorizar la paciencia y el dialogo alrededor de preguntas detonantes alrededor de los interese personales, sociales, políticos o estéticos para acompañar el la búsqueda y lectura de referencias, artistas o contenidos que puedan enriquecer dichos intereses y conocimiento para iniciar la construcción de un plan de trabajo alrededor de la obra.

A Ignota, como parte de un ejercicio de reflexión se le pidió escribir un texto corto alrededor de la pregunta ¿Cómo podrías resumir el desarrollo de este proyecto en el laboratorio y los cambios que has tenido como artista frente a la calle? La respuesta de la compañera fue:

> A pesar de no tener mucha claridad sobre qué hacer, allí me permito entender que la inspiración la puedo encontrar en lo más cotidiano, en el barrio, en la calle y sus paredes, en la cotidianidad de quienes me rodean. Me relajo y dejo a un lado el pensamiento de hacer todo perfecto a la primera, pues el error es un tesoro que también enseña.
>
> En el espacio también pude intercambiar saberes, personalmente muy poco sabía de grabado, pero sí de confección y en el laboratorio pude experimentar la unión de ambas técnicas, un espacio en donde ambas partes aportan a la creación.
>
> El resultado final fue muy enriquecedor y despertó mucho más mi interés por querer aprender, enseñar y experimentar más, ser más atenta a las paredes que me rodean, y participar en ese museo de la calle que tiene tanto por decir, realmente me siento muy agradecida con el espacio, el tiempo y la paciencia. Ignota. (16 de mayo del 2024)

Las expectativas de parte del laboratorio fueron cumplidas en términos de iniciar un proyecto orientado a ofrecer acercamientos a las prácticas del arte callejero bajo una mirada que procura el desarrollo del proceso de aprendizaje más como una colaboración e intercambio de saberes donde el aprendizaje es mutuo y detonado por una reflexión directa sobre la calle.

Cómo apunta el proyecto se abren más preguntas que respuestas, este ejercicio a detonado un interés alrededor de la confección, acabados no convencionales, nuevos proyectos y todo alrededor del inicio de un intercambio prolongado con Ignota.

Orgullosamente Guisos.

Tras una serie de encuentros en pintadas y fiestas con el artista callejero DjLu nos encontramos alrededor del objetivo común de hacer obra para la calle desde un lugar poco habitual en la práctica de este artista, el grabado. Tras una reunión previa en el mes de noviembre del 2023, en medio de invitación a pintar en uno de los espacios del ya mencionado cerramiento de los conjuntos de mi barrio donde ya tengo los permisos para intervenir, proceso que se puede ver en la figura 30, acordamos iniciar el proyecto con una serie de grabados a una o dos tintas en formato de 25 cm x 17,5 cm, hacia febrero del 2024 así como una serie mixta entre el grabado y el esténcil de pocas copias. Los encuentros serían organizados semana a semana según nuestra disponibilidad.

Figura 30.

Foto del proceso de pintada de uno de los paneles del cerramiento. Noviembre 2023.

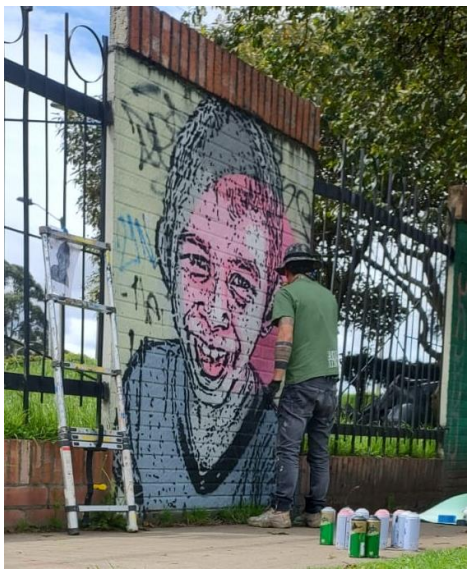

Figura 30.

El proyecto configurado con este artista gira alrededor de hacer tirajes de carteles de octavo de pliego sobre un papel elegido por él. Cada tiraje tiene dos versiones, una sin numeración de cerca de 50 copias, sobre papel periódico reciclado para la calle y otra de 10 copias numeradas, 2 pruebas de talles y 2 pruebas de artista, todas firmadas y marcadas con el sello seco de DjLu.

El compañero DjLu entra a colaborar con el laboratorio con interés de conocer el proceso de grabado, las herramientas y materiales usados en este en función de producir obra tanto para intervenir la calle, como para comercializar, financiar el tiraje, futuros viajes y proyectos, así mismo también podríamos recordar que DjLu es arquitecto egresado de la Universidad Javeriana y artista de la Universidad Nacional (Bogota Street Art, 2021), por lo cual ya conocía el proceso, aunque por intereses personales en su momento no lo llevo más allá de su experimentación como estudiante, así que el interés en este proceso buscaba encontrar actualizaciones en el proceso.

El proceso de diseño de la obra en este caso parte de un ejercicio personal del artista por lo cual le pido traer la imagen a grabar impresa a laser sobre papel bond al tamaño exacto a imprimir. El laboratorio inicia su acompañamiento alrededor de los procesos de transferencia de la imagen a la matriz, grabado, preparación de tintas, entintado, correcciones, registro, reserva, impresión, selección y nomenclatura.

Tras un par de semanas iniciamos con el proceso. La imagen del compañero es un primer plano de un habitante de la ciudad que se dedica al reciclaje y en la parte inferior entre dos estrellas está escrito “Orgullosamente Guisos”. El proceso de transferencia fue el mismo que con la compañera Ignota, tras la transferencia el compañero procedió a grabar la matriz a un ritmo bastante acelerado lo cual causo que terminara un ochenta por ciento de la imagen en la primera sesión. Acordamos que DjLu iba a terminar de grabar la matriz en su taller y nos reencontraríamos una semana después para imprimir. Podemos ver evidencia de tal proceso en la figura 31.

Figura 31.

Foto cenital de la mesa de trabajo del laboratorio en medio de un descanso, Febrero 2024.

Figura 31

En esta primera sesión hicimos una proyección en el tiempo para hacer varios tirajes durante el año combinando técnicas como el grabado, el esténcil y la serigrafia. Así mismo hablábamos de los acabados esperados y los materiales favoritos de cada uno. Allí nos encontramos que DjLu prefiere usar papeles gruesos y rígidos entre 180 y 230 gramos de textura media y alta absorción como el papel Durex, Canson o incluso el cartón Basik para formatos menores al cuarto de pliego, es decir menos de 35 x 50, mientras yo recomendaría papeles de absorción, gramaje y textura similares, pero más flexibles como el Fabriano única, el papel de fique o el Crush de maíz.

Por otro lado, ambos estábamos de acuerdo que papeles delgados de uso industrial como el periódico, el earthpack o el bond son ideales para el cartelismo y tirajes abiertos para la calle. Sin embargo, era clave encontrar un material para matrices más barato.

Gracias al interés del compañero en encontrar otros materiales para hacer matrices el laboratorio añade a sus objetivos la experimentación con distintos cartones para empezar con esta indagación. Antes de la segunda sesión ya había pintado la imagen en chapinero, véase el registro de dicha intervención en la Figura 32.

Figura 32.

Foto de la intervención realizada por DjLu en Chapinero 90 x 100 cm, calle 9 con carera 62. Febrero, 2023.

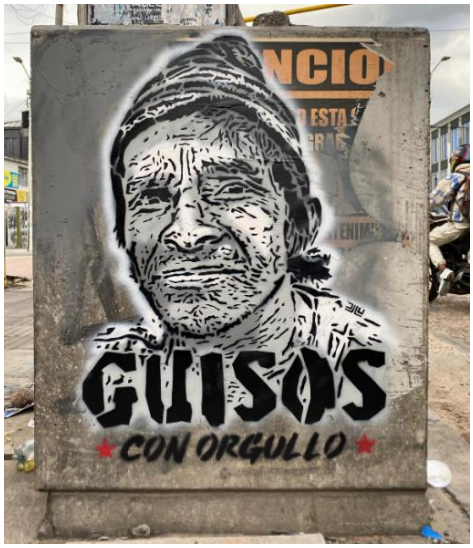

Figura 32

En la segunda sesión el compañero llego con la matriz terminada papel Durex y cartón Basic, al momento de preparar todo para imprimir el tiraje decidimos usar 2 tintas, una roja para las estrellas y una negra para el resto de la imagen, las tintas fueron preparadas con aceite de linaza para obtener un acabado satinado hacer más flexible la tinta. El tiraje fue impreso con satisfacción y tras limpiar terminamos la sesión.

En un encuentro posterior nos reunimos para que pintara una vez más en mi barrio y luego seleccionar, firmar, numerar y sellar el tiraje. El tiraje final consto de 26 copias, 3 pruebas de taller y 2 de artista, sin contar con 50 copias solo en tinta negra para la calle. Podemos ver el proceso de firmado en la figura 33 y un registro del tiraje entero en la figura 34.

Figura 33.

Foto del proceso de firmado. Febrero 2024.

Figura 33.

Figura 34.

Foto del tiraje impreso. Febrero, 2024.

Figura 34.

Unas semanas después en un segundo proyecto DjLu trajo una matriz realizada en La Linterna de un conocido diseño de su autoría el cual es una granada con hojas de piña en la parte superior.

Con dicha matriz la idea era imprimir en una sola sesión dos capas, una de esténcil con una reserva con la silueta de la piña y otra en tinta negra de textura gruesa en el espacio reservado para una serie junto a un tiraje de al menos 20 copias para la calle. En un primer momento realizamos la

impresión de la capa de esténcil, véase la figura 35, en todos los formatos y posteriormente imprimimos la tinta negra, sin embargo, parte del tiraje tuvo un mal registro.

Figura 35.

Foto del proceso de aplicación del esténcil sobre los formatos. Febrero, 2024.

Figura 35,

Como parte de la lectura de esta situación, encontramos que en estos casos de reserva es preferible imprimir el grabado primero para facilitar la reserva con una silueta en acetato. Sin embargo. en un primer vistazo al menos la mitad del tiraje fue satisfactorio.

Una semana después nos reunimos para seleccionar, numerar, firmar y sellar la serie. Por desgracia solo 6 copias cumplieron las expectativas del artista, tanto por el registro como por errores en el esténcil, por lo cual tomamos el tiraje como perdido y decidimos que las seis copias serian firmadas como pruebas de artista. Podemos ver un registro de este proceso de selección en la figura 36.

Figura 36.

Foto del proceso de selección de copias aptas para el tiraje, obsérvese que el laboratorio ya está decorado con producción gráfica del campo. Febrero 2024.

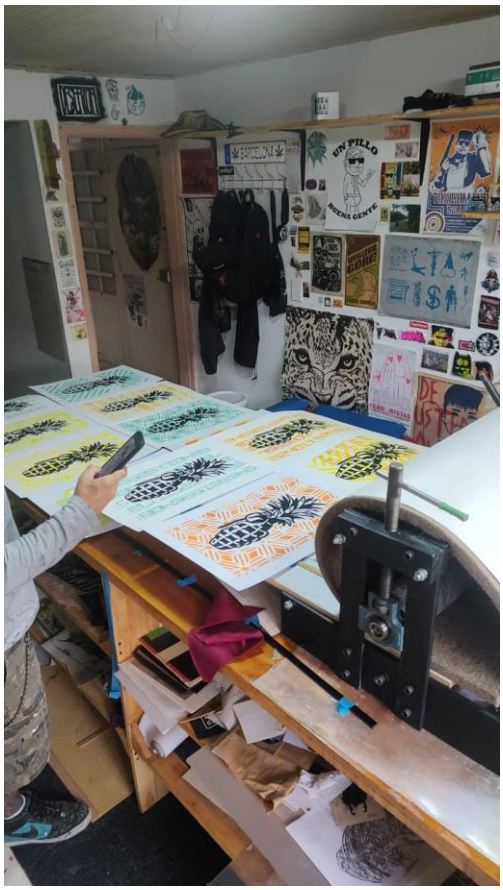

Figura 36.

Acordamos seguir con los tirajes mixtos con más paciencia ya que en 2 sesiones pudimos haber logrado sacar el tiraje adelante. Por otro lado, proyectamos buscar un material alternativo para hacer matrices de pliego a un menor costo mientras seguimos sacando tirajes cada tanto.

Como parte de los aprendizajes del laboratorio encontramos que adecuarse al ritmo de los compañeros puede ser un reto también cuando se va demasiado rápido ya que algunos procesos tienen un tiempo y una consecución que muchas veces debe cuidarse para asegurar el resultado, pues por ejemplo si hubiésemos impreso primero el grabado o si hubiésemos ideado un mejor registro para la reserva seguramente el registro hubiese salido mejor. Sin embargo, aún permanecemos en contacto adelantando más procesos de creación.

Al hablar de la dimensión de la calle en conversaciones con Dj Lu hemos abordado el tema de la recepción de la obra ”Guisos con orgullo” en la calle. Una vez reconocimos que el trabajo del compañero suele ser bastante polémico al tratar problemáticas sociales y retratar personajes del ámbito político nos dimos cuenta de que la obra resulta ser menos problemática por así decirlo por lo cual casi ningún cartel o esténcil sufrió tachones o censuras.

Me encontré que para Dj Lu la obra gráfica se significa en un doble orden. Por una parte, es la versión coleccionable de una de su intervenciones por lo cual venderlo resulta sencillo, pero por otro resulta ser un dispositivo de intercambio entré pares. DjLu me socializo su estrategia de coleccionismo que trata principalmente de fomentar el intercambio de obra gráfica entre colegas, así con 5 copias dadas a agentes del campo obtiene 5 obras distintas de compañeros del campo sin necesidad de una transacción monetaria.

Finalmente, Dj Lu sigue en contacto con el Laboratorio para desarrollar proyectos de creación de obra gráfica para la calle y el campo.

Nuestra historia vive en manos rebeldes.

Para principios de abril recibí la invitación de la galería de arte urbano Gama Colombia para participar en la exposición de carteles “Mano de Obra” en el marco de la celebración del primero de

mayo. El tema de la obra evidentemente giraba alrededor del trabajo y nuestro el lugar como trabajadores de las artes y se recomendó usar formatos de medio pliego para las obras.

Decidí entonces hacer un cartel a medio pliego a tres tintas en linografía en un doble tiraje, el primero de solo 6 pruebas de artista en distintos papeles y otro de cerca de 8 en papel periódico para la calle. Esto con la intención de financiar un futuro tiraje más amplio en papel de maíz.

Tras estas decisiones inicié el proceso de bocetaje y diseño. Unos días después terminé el archivo, lo imprimí a laser al tamaño real dividido en formatos carta y procedí a armar las impresiones para realizar las 3 transferencias. Los colores del cartel son amarillo, rojo y negro, más específicamente Amarillo Eldorado y Rojo Madrid de la carta que más uso que es la de los aerosoles MTN 94 (Montana Colors, s.f.).

El proceso de creación de este cartel fue difícil pues los horarios de trabajo fueron pesados ya que me encontraba trabajando en la feria del libro en el día y solo podía trabajar en el cartel entre las ocho de la noche y las 2 de la mañana.

Durante 13 días la mayoría de mis noches consistían en grabar, preparar tintas, entintar, corregir e imprimir color a color en tiempo récord, en la figura 35 puede verse parte del proceso en el que varias copias se secan. En medio de este proceso encontré que la amplia duración del secado de la tinta resulta ser un factor que va en contra cuando lo importante es jugar contra el tiempo. Por lo cual sería ideal poder encontrar tintas base agua accesibles o recetas para experimentar.

Figura 35.

Foto de la zona de secado con copias llenas del cartel en cuestión.

Figura 37

A pesar de la situación fue posible terminar el grabado y entregarlo, aunque al llevarlo a la galería la tinta negra aún estaba secando. La imagen del cartel es una mariposa de fuego saliendo de unas manos con un salpicado rojo sobre un círculo y un contorno amarillo con el texto “Nuestra historia vive en manos rebeldes”. Véase dicho resultado en la figura 36.

Figura 36.

Foto del cartel finalizado.

Figura 38

Dentro del tiraje logrado se encontró que, en papeles con alta absorción como el lino, el Crush de maíz, y el Ivory la tinta negra tiende a generar dos acabados, uno liso satinado o semi brillante sobre las tintas precedentes y otro acabado granulado donde la tinta entra directamente al papel, mientras en papeles más delgados como el periódico el earthpack la tinta negra no genera texturas tan distintas.

No pude asistir a la exposición, sin embargo, entiendo que el cartel tuvo buena acogida según me comunicó el equipo de la galería. Por otra parte, las copias de tiraje hechas para la calle aún no han sido pegadas ya que recientemente el laboratorio se cerró temporalmente para reubicarse en un espacio más abierto en colaboración con otro artista.

Como parte de los aprendizajes dados al laboratorio, uno de los más importantes se establece alrededor de reconocer que hacer carteles grandes a varias tintas es completamente posible ya que es el primer ejercicio a más de una tinta a medio pliego. Por otro lado, aprendimos de primera mano cómo ciertos papeles en particular responde a una o varias tintas sobrepuestas.

Así mismo dentro de las inquietudes e intereses que adquiere el laboratorio tras cada proyecto, en este en particular resulta evidente que encontrar una receta posible o una tinta más accesible a base de agua y por lo tanto, en comparación las tintas a base de aceito, de secado rápido. Este proceso, al igual que el de Dj Lu se trato más de ofrecerle aprendizajes técnicos a proyectos del campo, abriendo rutas de creación que hoy en día no están presentes en la ciudad.

Este proyecto parece ser lejano a la calle, sin embargo, surge de una lectura del campo y su historia. Se propone como una obra que honra la labor creativa y la propone como una práctica de emancipación. He extendido varias copias a artistas, colegas, amigos y compañeros de la universidad como muestra de mi compromiso dentro del campo. La recepción del campo fue buena, ya que sin ni siquiera subir el resultado a mis redes sociales he recibido mensajes de personas interesadas en obtenerlo o agradeciéndome haber pegado una copia en sus barrios. El nombre del laboratorio así mismo empieza a sonar en las listas de talleres de producción disponibles en la ciudad.

Conclusiones

Como agente activo dentro del campo de arte callejero de la ciudad desarrollé una lectura personal del estado actual de las relaciones y potenciales del mismo. Encontré que la complejidad y alta participación de este ha consolidado una plataforma que puede entenderse como parte del escenario global del arte en el mundo.

En medio de esta situación, fruto de una participación de seis años en el campo, pretendo responder a este momento y tiempo específico en el que estamos a partir de la construcción de un espacio dedicado, pensado, construido y equipado en torno al arte callejero y lo que puedo ofrecerle al campo cruzando mi participación en la calle con mi experiencia como educador en artes. Unas veces acercando nuevos sujetos al campo y otras acercando los aprendizajes técnicos y disciplinares de las artes tradicionales al campo del arte callejero en Bogotá, siempre a partir del acompañamiento pedagógico.

El concepto de laboratorio fue el que mejor pude relacionar al objetivo y enfoque del espacio ya que ha dado lugar a una mirada ampliada de la práctica que puede ofrecer nuevos enfoques dentro de la práctica del arte callejero y de la labor docente. La influencia en el campo que se busca ejercer puede asegurar su funcionamiento y estabilidad en el tiempo ya que se pretende que el laboratorio le pertenezca al arte callejero en Bogotá y sea un reflejo de este.

Las rutas pedagógicas en principio se construyeron en simultaneo y en común acuerdo con los participantes y sus proyectos. A pesar de su carácter modular y espontaneo representan puntos de partida para la futura consolidación de rutas preestablecidas de enseñanza, aprendizaje y producción artística que faciliten y agilicen los procesos de planeación fortaleciendo la metodología del laboratorio.

El Laboratorio Desertor como espacio de investigación y aprendizaje en torno al arte callejero puede reconocerse como un intento de creación de un nuevo formato de espacio cultural y artístico nacido desde la participación directa en el campo y su reflexión pedagógica.

Se pretende entonces ofrecer una respuesta técnica y conceptual a la tensión existente entre la existencia y evolución del arte callejero y situaciones como el limitado acceso a la educación e investigación en artes. El potencial del laboratorio reside en que puede ser un puente coherente entre la calle, la educación y las artes pretendiendo a largo plazo convertirse en un nodo cultural y artístico del país que pueda ser un referente en torno a nuevos métodos de asociación y extensión de las artes en la ciudad.

Desde lo técnico se abren más indagaciones de las que se crean conforme los intereses de unos u otros artistas entran en dialogo con los medios y enfoques del laboratorio. Por ende, investigaciones alrededor de materiales alternos para hacer grabado en formatos grandes, la creación de tintas base agua con menores tiempos de secado, el uso de distintas telas para crear texturas en impresiones sobre papel, la relación posible entre la confección y el grabado junto a la creación de obra profesional dentro del campo del arte callejero ahora hacen parte de los intereses que laboratorio busca habitar para tener aún más conocimiento y preguntas que ofrecer.

Por otra parte, tras reconocer desde una dimensión conceptual que para personas con poca experiencia dentro del campo los aprendizajes que ofrece el laboratorio están estrechamente ligados a una relectura del relacionamiento que desarrollamos con nuestro entorno, es evidente un potencial enorme alrededor del trabajo artístico desde la propia historia de vida, el desarrollo de la identidad y la participación política ya que son facetas del ser humano que son cruzados transversalmente por la calle.

Sin embargo, el juego con los ritmos y condiciones variables al trabajar con unos compañeros y otros hace que uno de los retos principales sea el de asumir cierta versatilidad frente a situaciones como la aparición de dudas que ralentizan la llegada al ejercicio de creación, intereses o condicionales como el tiempo que obligan a acelerar procesos o la indagación de materiales y acabados alternos.

Así mismo, encontramos que posturas como la de Freire (Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica., 2008, pág. 55) ,pueden resultar evidentes al reconocer que cuando se fundamenta la autonomía en torno a la indagación y reflexión de nuestros intereses podemos reconocer aprendizajes significativos que nos cruzan desde lo personal hasta lo profesional, lo cual no hace que los sujetos se auto eduquen, sino que sean conscientes del proceso social y sensible por el cual aprenden, experimentan y descubren.

Se propone entonces ampliar estos caminos de indagación hacia nuevos aprendizajes y preguntas que aporten al aprendizaje y el conocimiento específico del campo, con el fin de aportar una mirada pedagógica al campo del arte callejero a partir de una práctica situada y comprometida a trascender en el tiempo.

Como crítica al propio laboratorio se debe reconocer que es un proceso que aún no ha entrado en una etapa de madurez frente al campo, pues se requieren años de participación en este para evidenciar la influencia real y a partir del desarrollo de los numeroso proyectos que según se espera se darán con el tiempo. Y por lo tanto no será el mérito del autor de este escrito sino que el campo podrá decir como en comunidad construimos proyectos culturales que responden a nuestra época y visión del mundo.

Atendiendo al objetivo de esta investigación se ha desarrollado y puesto en marcha un proyecto pedagógico pensado dentro de los objetivos y marcos de acción del campo. Se ha respondido a nuestra

lectura del campo desde nuestro compromiso y saberes específicos y hemos encontrado reflexiones importantes tanto en el arte callejero como en la pedagogía.

Aquí, el mérito y los alcances de este trabajo se enmarcan en las prácticas y los cambios en la mirada de los compañeros que han decidido y decidirán colaborar con el laboratorio. En mejores términos, acá esta la sistematización del todo lo que implico el inicio del proyecto, pero los resultados reales se verán en las calles.

Consideramos que este trabajo en términos pedagógicos ofrece al campo del arte callejero más de lo que lo que pide y por lo mismo hemos obtenido preguntas, reflexiones y aprendizajes que mantienen viva la indagación artística en la calle y llevan la labor docente por rumbos poco usuales que pueden resultar sumamente enriquecedores, tan enriquecedor como resulto para mi salir a dar una vueltas por las calles de mi ciudad bajo con una mente abierta.

A modo de reflexión.

No dejes ir un día,

sin cogerle un secreto, grande o breve.

Sea tu vida alerta descubrimiento cotidiano.

Por cada miga de pan duro que te dé Dios, tú dale

el diamante más fresco de tu alma.

Juan Ramón Jiménez (Jiménez, 2014, pág. 46)

El presente trabajo recoge mi lectura como agente del campo del arte callejero y la respuesta a la misma dentro del proceso de idealización, planeación, gestión, construcción, prueba y puesta en marcha del laboratorio, mostrando la ruta de situaciones y decisiones que me han permitido participar dentro del campo desde una propuesta pedagógica.

Dicha ruta ha nacido de un interés de reconocer que cada día, hasta en lo más pequeño y mundano como una calcomanía pegada en un semáforo podemos encontrar información sobre nosotros mismos y el mundo.

Este trabajo es entonces un ejemplo de cómo podemos reconfigurar la manera en la que como educadores nos acercamos a fenómenos que traviesan el arte, la educación y conceptos como la calle, reconociendo que muchas veces estos fenómenos cuentan con perspectivas, lógicas, principios y dinámicas que puede parecer ir en contra de la educación formal, como es el fomento del vandalismo, el uso de seudónimos o cierta negativa a ser caracterizados como sucede dentro del grafiti (Armstrong, 2019, pág. 15).

En medio de contrastes como el que ofrece relacionar la pedagogía y el arte callejero es especialmente importante para este trabajo reconocer que los puntos que unen la práctica pedagógica con la práctica artística en la calle han resultado fuertes y significativos, como el potencial de relacionamiento social y el fomento de una lectura constante del entorno para la participación prolongada en el tiempo dentro del campo.

Así mismo, se puede entender este trabajo como un proyecto transversal dentro de mi proyecto de vida por lo cual tiene una proyección en el tiempo de al menos llegar a la siguiente década. Este proyecto puede reconocerse entonces como evidencia de las nuevas necesidades y miradas que tiene la

educación en artes en función de los posibles caminos que pueden tomarse para responder a nuestro tiempo. Invitando a todxs a salir a la calle.

Índice de Figuras.

Figura 1.....48
Figura 2.....57
Figura 3.....79
Figura 4.....85
Figura 5.....86
Figura 6.....108
Figura 7.....115
Figura 8.....118
Figura 9.....121
Figura 10.....122
Figura 11.....125
Figura 12.....126
Figura 13.....127
Figura 14.....128
Figura 15.....133
Figura 16.....134
Figura 17.....135
Figura 18.....136
Figura 19.....137
Figura 20.....138
Figura 21.....140
Figura 22.....141
Figura 23.....143
Figura 24.....145
Figura 25.....149
Figura 26.....150
Figura 27.....151
Figura 28.....153
Figura 29.....154
Figura 30.....158
Figura 31.....160
Figura 32.....161
Figura 33.....162
Figura 34.....163
Figura 35,.....164
Figura 36.....165
Figura 37.....168
Figura 38.....169

Referencias

Raquimán O., Patricia y Zamorano S., Miguel. (2017). Didáctica de las Artes Visuales, una aproximación desde sus enfoques de enseñanza. *Estudios Pedagógicos*, 439-456.

Abarca, J. (2011). *El Postgraffiti, su Escenario y sus Raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad. .* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual.* Madrid: Los libros de la catarata.

Aprendemos de TODO. (31 de 03 de 2021). *Aprendemos de Todo. Canal de YouTube*. Obtenido de https://www.youtube.com/@aprendemosdetodo: https://www.youtube.com/watch?v=XpcykjURPD8&ab_channel=AprendemosdeTODO

Área Diseño Visual e Interactivo. Facartes . UJTL. (11 de Mayo de 2023). Línea Imagen. Muestra de Fin de Semestre. Bogotá: Realizado en la Bibloteca de la UJTL.

Armstrong, S. (2019). *Street Art.* (A. Anton, Trad.) Barcelona: Blume.

Arthur D. Efland, K. F. (2003). *La educación en el arte.* Barcelona: Paidós, SAICF.

Auge, M. (1998). *Los no lugares, espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa.

Axolotl Negro (Dirección). (2015). *Outline, Dentro y fuera del graffiti.* [Película].

Bachelar, G. (1957). *La poética del espacio.* (2000 ed.). (E. D. CHAMPOURCIN, Trad.) Paris, Argentina: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Banksy. (2001). *Banging Your Head Against A Brick Wall.* Bristol: Weapons Of Mass Distraction.

Banksy (Dirección). (2010). *Exit through the gift shop* [Película]. Reino Unido: Revolver Eternamient.

Billboard Liberation Front. (1989). *http://www.billboardliberation.com/*. Recuperado el 11 de 10 de 2022, de Manifesto: http://www.billboardliberation.com/manifesto.html

Bogotá Stree Art. (2012). *Calle esos ojos.* Bogotá: Bogota Street Art.

Bogotá Street art. (2015). *Levantar y Pegar.* Bogotá: Bógota Street Art.

Bogota Street Art. (2021). *Válvulas de Escape.* Bogotá: Bogotà Street Art.

Bolivar, A. (2008). La contitución del currículum cómo ambito de estudio y práctica profesional. En A. Bolivar, *Didáctica y Currículum: De la modernidad a la post modernidad.* (págs. 155-202). Málaga: Ediciones Aljibe.

Bordieu, P. (1995). *Las Reglas Del Arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Callejero, T. (2017). *En la calle se enseña y se aprende | Andrés Montoya | TEDxBarranquilla.* (T. Talks, Ed.) Barranquilla: Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=refZuEv3BTI&ab_channel=TEDxTalks

Camnitzer, L. (18 de Octubre de 2022). *El curriculo Deshilvanado.* Obtenido de Museo de Arte Moderno de Medellín. Canal de Youtube: https://www.youtube.com/live/V92bCWrJFY0?si=lyR6g7vbaYhOjVtM

Canales, J. A. (2009). La Memoria Canalla de Bogotá. En C. d. El Centro de Investigación Arte y Entorno, *CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL. II Congreso Internacional de Arte y Entorno.* (págs. 233 - 240). Valencia.

Carrión, F. M. (2016). El espacio pùblico es una relación, no un espacio. En P. C. Ramírez, *La reinvención del espacio Público en la Ciudad Fragmentada.* (págs. 10 - 50). MExico D.F: Instituto de Investigaciones Sociales de La Universidad NacionL Autónoma de México.

Cicalese, Guillermo Gustavo. (2021). *La teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu en siete clases : del campo social al campo científico.* Recuperado el 15 de 10 de 2022, de Repositorio de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Nacional de Mar del Plata: http://nulan.mdp.edu.ar/id/eprint/3548

Colmenares E., A. M. (2008). LA INVESTIGACIÓN ACCIÓN. Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. *Laurus, 14*(27), 96 - 114. Recuperado el 22 de 10 de 2022, de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76111892006

Daichendt, J. (2017). *Urban Canvas: Stret Art Arround the World* (Ilustrada ed.). Los Angeles: Weldon Owen.

Daza Cuartas, S. L. (2009). *INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES.* Bogotá: Iberoamericana Institución Universitaria.

Deen. (14 de Marzo de 2024). capítulo 65 - Deen [Video YouTube]. *Insolencia Crossover*. (H. K. Calvo, Entrevistador) Bogotá. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=Pl9IvsjUYzA&ab_channel=InsolenciaCrossover

Delgado, O. (Agosto de 2003). Ver para creer. Memorias del proyecto presentado para optar por el título de Diseñador Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: FACARTES. Universidad Nacional de Colombia.

Dictador Art Masters. (20 de 02 de 2024). *Dictador Art Masters*. Obtenido de Dictador Art Masters: https://www.dictadorartmasters.com/

Duque, Martínez & Ucrós. (2001). *Popular de lujo*. Obtenido de populardelujo.com: http://www.populardelujo.com/

Eagleton, T. (2003). *Literary Theory: An introduction.* (U. M. Great, Ed.)

El Campanazo. (17 de 1 de 17). *https://elcampanazo.wordpress.com/*. Obtenido de El Campanazo. Comunicación Alternativa: https://elcampanazo.wordpress.com/2009/01/20/allanada-la-sede-del-centro-cultural-piso-3/

Erre. (2015). *Ahora o nunca, Las ideas son para divulgar.* Informe final de coontratto de prestación de servicios., Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Obtenido de https://issuu.com/erre.erre/docs/informe_final_ul56

Excusado Printsystem. (2007). *Decoración de exteriores : stencil / graffiti: gráfica de intervención.* Bogotá: La Silueta Editores.

Fandiño, D. (2018). 'Por la pública publico', un fanzine colectivo por la lucha estudiantil. *Cartel Urbano*. Obtenido de https://cartelurbano.com/creadorescriollos/por-la-publica-publico-un-fanzine-colectivo-por-la-lucha-estudiantil

Foulcault, M. (1968). Prefacio. En M. Foulcault, *Las palabras y las cosas.* (E. C. Frost, Trad., págs. 1-13). Buenos Aires: Siglo Ventiuno Editores.

Freire, P. (2008). *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Garcia Villarán, A. (1 de 12 de 2016). *¿QUÉ ES EL ARTE? CUÁNDO, DÓNDE Y POR QUÉ.[video].* Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=wvQYZ8cNpmw&ab_channel=AntonioGarc%C3%ADaVillar%C3%A1n

García, L. M. (2001). ELITIZACIÓN: PROPUESTA EN ESPAÑOL PARA EL TÉRMINO GENTRIFICACIÓN. *Biblio 3W REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES, 6(332)*. Obtenido de http://www.ub.edu/geocrit/b3w-332.htm

Gleo. (nov de 2017). Entrevista a Gleo. Recuperado el 12 de 10 de 2022, de https://www.isupportstreetart.com/interview/gleo-interview/

Guerrero, J. (2018). La resistencia colectiva de los talleres de gráfica tradicional. *Cartel Urbano*. Obtenido de https://cartelurbano.com/colombia-grafiti/la-resistencia-colectiva-de-los-talleres-de-grafica-tradicional

IBDC, I. B. (Marzo de 2022). *Instituto Bogotano De Corte.* (E. HOGAR, Ed.) Recuperado el 15 de 11 de 2022, de Manual de Stencil (Manual de Stencil #3. Teórico,práctico ilustrado): https://institutobogotanodecorte.home.blog/manual-de-stencil/

Indij, G. (2004). *Hasta la victoria Stencil.* Buenos Aires: La Marca Editora.

Indij, G., & Dobleg, G. (2016). *Buenos Aires Street Art.* Buenos Aires: La Marca Editora.

Instituto Distrital de las Artes - Idartes. (2023). *Diagnóstico de arte urbano y grafiti. 2013-2023.* Bogotá: Idartes.

Jara, Ó. (2011). *Orientaciones Teórico-Prácticas Para La Sistematización De Experiencias.* Bogotá. Obtenido de https://www.kaidara.org/recursos/orientaciones-teorico-practicas-para-la-sistematizacion-de-experiencias/

JR. (27 de Junio de 2022). JR: Can Art Change the World? | TED [Video YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=2fY-iSzbls8&ab_channel=TED

Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. . En H. Foster, & H. Foster (Ed.), *La Postmodernidad* (J. Fibla, Trad., 7ª 2008 ed., págs. 59 - 74). New york, Barcelona, España: Kairos.

Lancheros, Yesid [Director]. (13 de Noviembre de 2018). Bogotá a Fondo (Magazine informativo). *Bogotá es un referente del arte urbano en Latinoamérica.* Bogotá, Colombia: Canal Capital . RTVC. Recuperado el 27 de Febrero de 2023, de https://conexioncapital.co/bogota-referente-arte-urbano-latinoamerica/

Licenciatura en Artes Visuales. (2023). *Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional*. Recuperado el 25 de 02 de 2023, de http://bellasartes.upn.edu.co/licenciatura-en-artes-visuales/mision-y-vision-lav/

Logan Phillips, S. (Enero-Junio de 2011). sobre la definición del arte y otras disquisiones. *Revista comunicación, 20*(1).

Lopez, A. (2018). Ilustradores y grafiteros contra la politiquería colombiana. *Cartel Urbano*. Obtenido de https://cartelurbano.com/ilustradores-y-grafiteros-contra-la-politiqueria-colombiana

Luna T., C. (2021). *Atlas tóxico, nocivo y apocalíptico : interpretación de la producción de tres colectivos artísticos callejeros en el contexto Bogotano. [Tesís de Pregrado].* Bogotá: Universidad Pedagogíca Nacional.

Malagón, M. (2006). *Cartel Cultural En Bogotá: 1986-2006.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Malagón, M. (2009). *Los carteles culturales de Bogotá: 1986-2006.* Bogotá.

Manco, T. (2020). *The Stencil Graffiti Notebook.* Londres: Thames & Hudson Ltd, United Kingdom .

Maréchal, Sara; Castañeda, David (trad). (2018). *Las Calles Son Nuestras. La Revuelta Gráfica (1968-2018).* (S. Maréchal, D. Castañeda, Edits., S. Maréchal, & D. Castañeda, Trads.) Bogota: HAO Rotativo de Letras.

Marín Viadel, R. (1997). Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes:una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea. *Arte, individuo y sociedad, 9*, 55-66.

Martinez Vergara, R. (Octubre de 2022). *Letras Hechas a Mano*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

MCCORMICK & SENO. (2010). *TRESPASS. Historia del arte urbano no oficial.* Taschen.

Ministerio de Cultura de la Republica de Colombia. (2010). *Anexo 5. Lineamientos del programa laboratorios de investigación creación.* Recuperado el 20 de 02 de 2023, de Mincultura.gov.co: http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Anexo%205.pdf

Moruno, J. (7 de Abril de 2016). Autonomías Francesa e Italiana. *DE GRAMSCI A NUESTROS DIAS : Autonomías Francesa e Italiana*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

MOVICE, M. N. (19 de 1 de 2009). *https://movimientodevictimas.org/*. Recuperado el 5 de 11 de 2022, de Movimiento Nacional De Victimas De Estado: https://movimientodevictimas.org/allanan-de-forma-ilegal-la-casa-cultural-el-salmn/

Myrial, A. (1898). Eligio a la vida. Ensayo anarquista.

No solamente Valeria Mata. (2022). *Plagie Copie Manipule Reescriba Este Libro* (2° ed.). Guadalajara, Mexico: Impronta.

No Solamente Valeria Mata. (2022). *Plaguie copie manipule robe reescriba este libro.* Itztapalapa: Impronta. Obtenido de https://drive.google.com/file/d/1yoW-zLFMgV7gSgYY_4-KlIwEMUuj585z/view

Ospen, D. &. (18 de Noviembre de 2023). Capitulo 56 - Ospen y Dexs [Video YouTube]. *Insolencia Crossover*. (H. -K. Kalvo, Entrevistador) Bogotá. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=fLPAENcD8Yo&ab_channel=InsolenciaCrossover

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la Piel. Arquitectura y sentidos.* Barcelona: Editorial gustavo Gili.

Paz, O. (1967). La imagen. En O. Paz, *El Arco y La Lira* (págs. 36-41). México D.F.

Phillips, S. L. (2011). Sobre la definición del arte y otras disquisiciones. *Revista Comunicación, 20*(1), 75-79.

Piaget, J. (1969). *Psicología y Pedagogía.* Buenos aires: Proteo.

Pinzon, I. H. (4 de Mayo de 2021). La manipulación de los medios de comunicación en Colombia. *Corrillos Grupo de medios independientes*. Obtenido de https://corrillos.com.co/2021/05/la-manipulacion-de-los-medios-de-comunicacion-en-colombia/

Puro Veneno. (2019). *Puro Veneno. Antología de una revuelta gráfica.* Bogotá: La Valija de Fuego.

Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Raquimán O, P. &. (2017). Didáctica de las Artes Visuales, una aproximación. *Estudios Pedagógicos*, 439-456.

Reiss, J. (Dirección). (2007). *Bomb It* [Película]. Estados Unidos: Gravitas Ventures.

Reiss, J. (Dirección). (2008). *Bomb It* [Película].

Rivera, G. (2016). DJ LU: Street art as sings of globalization. En D. LU, *Señaléctica por un mundo mejor. Pictogramas* (pág. 2). Bogotá.

Ross, F. (2014). Paisajes Sensoriales. Sensación y emoción en el hacer del lugar. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos.* Obtenido de http://www.bifurcaciones.cl/2014/04/paisajes-sensoriales/

Ruiz, M. (2011). *Nuevo Mundo: Latin American Street Art.* Berlín: Die Gestalten Verlag.

Silva, A. (1988). *Graffiti Una ciudad Imaginada.* Bogotá: Tercer mundo Editores.

Silver, T. (Dirección). (1983). *Style Wars* [Película].

TAPS & MOSES. (2020). *Graffiti Avangarde.* Berlin.

Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* (6ta edición ed.). Madrid: Tecnos.

TEDx Talks. (6 de Septiembre de 2017). En la calle se enseña y se aprende - Andres Montoya - TEDx Barranquilla.[Archivo de video]. Obtenido de https://youtu.be/refZuEv3BTI

Toxicomano Callejero. (2017). *Conversatorio en la Alcaldia local de Antonio Nariño 25 de noviembre.* Bogotá.

Tudela Sáenz de Pipaón, Javier. (2008). Notas sobre creación e investigación en Bellas Artes. Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? . En J. F. De Laiglesia Y González De Peredo, *Notas Para*

Con formato: Francés (Canadá)

una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes: (págs. 73 - 96). Pontevedra, España: Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones.

Vygotsky, L. S. (1989). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores.* Barcelona: Crítica.

Wunderkammern gallery. (2022). Hogre. Roma, Italia. Obtenido de https://wunderkammern.net/artistswk/hogre/