**Producción social del espacio mediante el grafiti en Ciudad Bolívar, Bogotá. Diálogo crítico entre el grafiti, lo comunitario y la planificación urbana cultural.**

.

Brandon Xavier León Bermúdez

Trabajador social

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Arquitectura Diseño y Arte

Maestría en Planificación y Desarrollo Urbano

Director: Edwin Aguirre Ramírez, PhD.

Mayo de 2023.

**PÁGINA DEJADA INTENCIONALMENTE EN BLANCO**

JORGE LUIS BORGES

*El Aleph*

*Vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo*.

BERNARD WOLFE

*Limbo*

*Eres extraño- dijo ella, mirándole especuladoramente-. Tu cabeza está llena de ideas que proceden directamente de las épocas oscuras pero no sé, hay algo en ti. Me gustas… me irritas, pero me gustas.*

YEVGUENI ZAMIATIN

*Nosotros (Мы)*

*Un milenio atrás, vuestros heroicos antepasados supieron conquistar este planeta para someterlo al dominio del Estado único. Vuestro Integral, vítreo, eléctrico y vomitador de fuego, integrará la infinita ecuación del Universo.*

STANISLAW LEM

*La albatroz*

*La albatros no era ya visible. Tan solo una mancha de color amarillo colgaba aún entre las estrellas, en forma de girones con aspecto de crines. Cuanto más derivaba hacia el ángulo inferior izquierdo de la pantalla, más gigante parecía Titán en relación con ella, conforme tomaba el nuevo rumbo que la sacaría del sector asolado por la catástrofe.*

## CONTENIDO

TABLAS ..... vii
FIGURAS ..... viii
RESUMEN ..... 1
INTRODUCCIÓN ..... 2
1. PLANTEAMIENTO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN ..... 5
1.1. Antecedentes ..... 5
1.1.1. Introducción al estudio del grafiti y la ciudad ..... 5
1.1.2. Grafiti: entre lo ilegal y lo legal. Aproximaciones a la producción espacial urbana. 5
1.1.3. ¿Cuándo se convierte el grafiti en un instrumento o toolbox? Ciudad creativa, cultura y planificación ..... 8
1.2. Delimitación, formulación y situación problema a estudiar ..... 13
1.3. Pregunta de investigación ..... 18
1.4. Objetivos ..... 18
1.4.1. Objetivo general ..... 18
1.4.2. Objetivos específicos ..... 18
1.5. Supuesto ..... 18
1.6. Justificación ..... 18
1.7. Sistema de categorías ..... 20
2. CONTEXTO TEÓRICO ..... 26
2.1. Fundamentos epistemo-filosóficos ..... 26
2.1.1. Crítica cultural marxista: industria cultural, consumo cultural y teoría crítica en la planificación urbana cultural ..... 26
2.2. Teorías sustantivas ..... 32
2.2.1. El espacio y la producción social del espacio ..... 32
2.2.2. Un barrido sobre lo que es grafiti ..... 37
2.2.3. Ciudad creativa, planificación urbana y grafiti ..... 41
3. COEXPERIENCIA METODOLÓGICA ..... 46
3.1. Delimitación espaciotemporal ..... 46
3.2. Construyendo el camino metodológico: de lo general a lo particular ..... 47
3.2.1. Paradigma y método ..... 47
3.2.2. Diseño y tipo de investigación ..... 49

3.2.3. Técnicas e instrumentos para el trabajo de campo....50
3.2.4. Estrategia de muestreo y selección....54
3.3. Procesamiento, organización, técnicas de análisis e interpretación de la información....56
3.3.1. Aplicación de las entrevistas, la observación directa y el análisis visual....57
3.3.2. Análisis de información mediante categorías....61
4. POLÍTICA PÚBLICA, ESPACIO URBANO Y GRAFITI EN BOGOTÁ....64
4.1. El cambio cultural: cultura como elemento de planificación en Bogotá....66
4.1.1. Bogotá 1990 a la 2007, cambios en la estructura económica y de planificación urbana....66
4.1.2. Cambios en la planificación urbana cultural: un barrido por el sistema de cultura distrital, consolidación de la industria cultural de estado....69
4.2. La promoción de Bogotá: breve introducción de la Atenas del Sur y el grafiti....74
5. GRAFITI Y SU PRODUCCIÓN SOCIAL DE LO ESPACIAL: LO URBANO, LO POLÍTICO Y LO COMUNITARIO....80
5.1. Lo cultural, el Estado, el grafiti y la planificación urbana cultural....80
5.2. Lo salvaje y lo vandálico, lo incognito y espacial, la comunicación y la comunidad. Apuntes de un grafiti como propuesta socioespacial y comunitaria en Ciudad Bolívar....85
5.3. Breves apuntes sobre el uso del grafiti en Ciudad Bolívar....97
6. Ciudad Bolívar: prácticas de memoria, resignificación y grafiti....100
7. DISCUSIÓN PARA EL FUTURO....121
8. REFERENCIAS....125

## TABLAS

**Tabla 1**. Trialéctica del espacio desde Lefebvre, Harvey y para la investigación ..... 34
**Tabla 2.** Conceptualización de los estilos de grafiti ..... 39
**Tabla 3.** Operacionalización técnicas e instrumentos a aplicar ..... 52
**Tabla 4**. Técnicas y características de muestreo ..... 55
**Tabla 5**. Gestión del trabajo en campo ..... 57
**Tabla 6**. Gestión de resultados ..... 62
**Tabla 7.** Recursos destinados a cultura 2020-2023 ..... 82
**Tabla 8**. Relatos sobre el grafiti: ¿qué es? ..... 92
**Tabla 9**. Relatos sobre la construcción y hechos de Ciudad Bolívar ..... 102
**Tabla 10.** Apuestas comunitarias que usan el grafiti ..... 105

## FIGURAS

**Figura 1.** Ubicación de Ciudad Bolívar....4
**Figura 2**. Ahí tienen su hijueputa cinemateca pintada. ....6
**Figura 3.** Ejemplo de grafiti pintado con apoyo estatal en San Pablo, Brasil ....10
**Figura 4**. Fachadas intervenida por el proyecto Habitarte ....12
**Figura 5**. Representación de un grafiti hecho por Taki 183 ....38
**Figura 6.** Proceso de investigación cualitativa ....49
**Figura 7**. Descripción de la gestión metodológica ....56
**Figura 8**. Proceso de análisis mediante categorías ....59
**Figura 9**. El lienzo urbano: ni el tráfico ni la hora importa ....83
**Figura 10.** A lomo de mula se construyó Ciudad Bolívar ....86
**Figura 11.** Diferencia como base territorial ....88
**Figura 12.** Historias de la autoconstrucción ....89
**Figura 13.** ....89
**Figura 14.** Relación del grafiti en la producción espacial de Ciudad Bolívar ....90
**Figura 15.** Cadena conceptual del grafiti ....94
**Figura 16**. Color en lo autoconstruido, intervenciones estatales con grafiti ....95
**Figura 17**. Antes y después, un retrato de lo autoconstruido y lo moderno ....98
**Figura 18**. Cronología inversa sobre la producción espacial de Ciudad Bolívar ....101
**Figura 19**. Alcanzando el Paraíso ....112
**Figura 20**. Grafiti, prácticas de memoria y denuncia ....114
**Figura 21.** Arte para la vida ....114
**Figura 22**. Características del grafiti ....116
**Figura 23.** Usos del grafiti: lo comunitario-social y lo estatal ....118

**RESUMEN**

El presente documento plantea un análisis crítico que otorga especial importancia a una práctica cultural y artística que ha venido tomando espacial relevancia en Bogotá durante los últimos diez años como un medio valido para planificar, el grafiti, y que presenta una acepción estatal y comunitaria. Hay una expansión de lo cultural como medio de producción de espacios urbanos desde lo estatal, pero hay un contrapeso de lo comunitario y precisamente este documento explora estas dos vertientes en la localidad de Ciudad Bolívar; para estos efectos se estudia el grafiti desde tres apartados conectados entre sí: el auge de lo cultural en la ciudad capitalista, el grafiti y las tensiones en la ciudad cultural y por último una breve introducción a la industria cultural de estado a través del estudio de las políticas públicas de planificación urbana cultural en la ciudad de Bogotá. A este respecto, en un primer momento se aborda e introduce como en la ciudad contemporánea, global y capitalista, los movimientos culturales como el grafiti han sido de gran importancia para los procesos aspiracionistas que tienen las ciudades del tercer mundo, como Bogotá, en la consolidación de imagen de ciudad cultural y creativa. Una vez asentado este punto de partida, se analiza la transformación del grafiti y su paso a constituir parte del *toolbox* de planificación urbana de ciudades alrededor del mundo, esto a pesar de que en esencia sigue siendo ilegal, vandálico y nocturno; pero también se analiza como este mismo se ha convertido en un elemento importante para los movimientos y grupos sociales de la localidad, que luchan por una resignificación espacial y por una estética popular que permita dejar atrás muchos estigmas que se han construido alrededor de un territorio golpeado por la violencia y construido desde las necesidades mismas de las personas. Finalmente, hay una discusión sobre la producción espacial que ha hecho la comunidad y los sujetos en Ciudad Bolívar desde le grafiti, y como este ha servido para conectar el pasado con el presente y el presente con el pasado, así como la dinamización que puede ofrecer un movimiento tan diverso como el grafiti.

## INTRODUCCIÓN

El presente documento es el resultado de la construcción de una apuesta teórica de ver como el grafiti ha pasado ciertamente de tener un estatus que era asociado a lo vandálico, lo antisocial y lo antiestético. A este respecto, no es de sorprender que tuviese esta catalogación, pues su esencia misma refería, refiere y seguirá refiriendo a una práctica espacial, de reconocimiento y altamente subjetiva, esto por supuesto la hace social. Como todo producto humano, este se ha ido moviendo y avanzando según ha cambiado el consumo cultural y en general la misma cultura. Lo que ante era vedado ahora es reconocido y goza de una buena difusión, los papeles se han invertido, ya no es una práctica que este mal vista del todo, y en gran parte la difusión traída en buena parte por la globalización y el intercambio expedito de información ha permitido su masificación; además, ha de entenderse que es un movimiento con un rango supremamente amplio, que posee muchas vertientes y formas de practicarlo, estas van desde lo más sencillo como el *tagging* (firmas o chapa) hasta estilos ya más sólidos y altamente estéticos, como el muralismo. Justamente esas vertientes más estéticas y que tienen solidez son las que más se han difundido, a pesar de su dificultad para realizarlas, el hecho que se puede identificar y que comunican bastante bien hacen que haya una predilección hacia ellas.

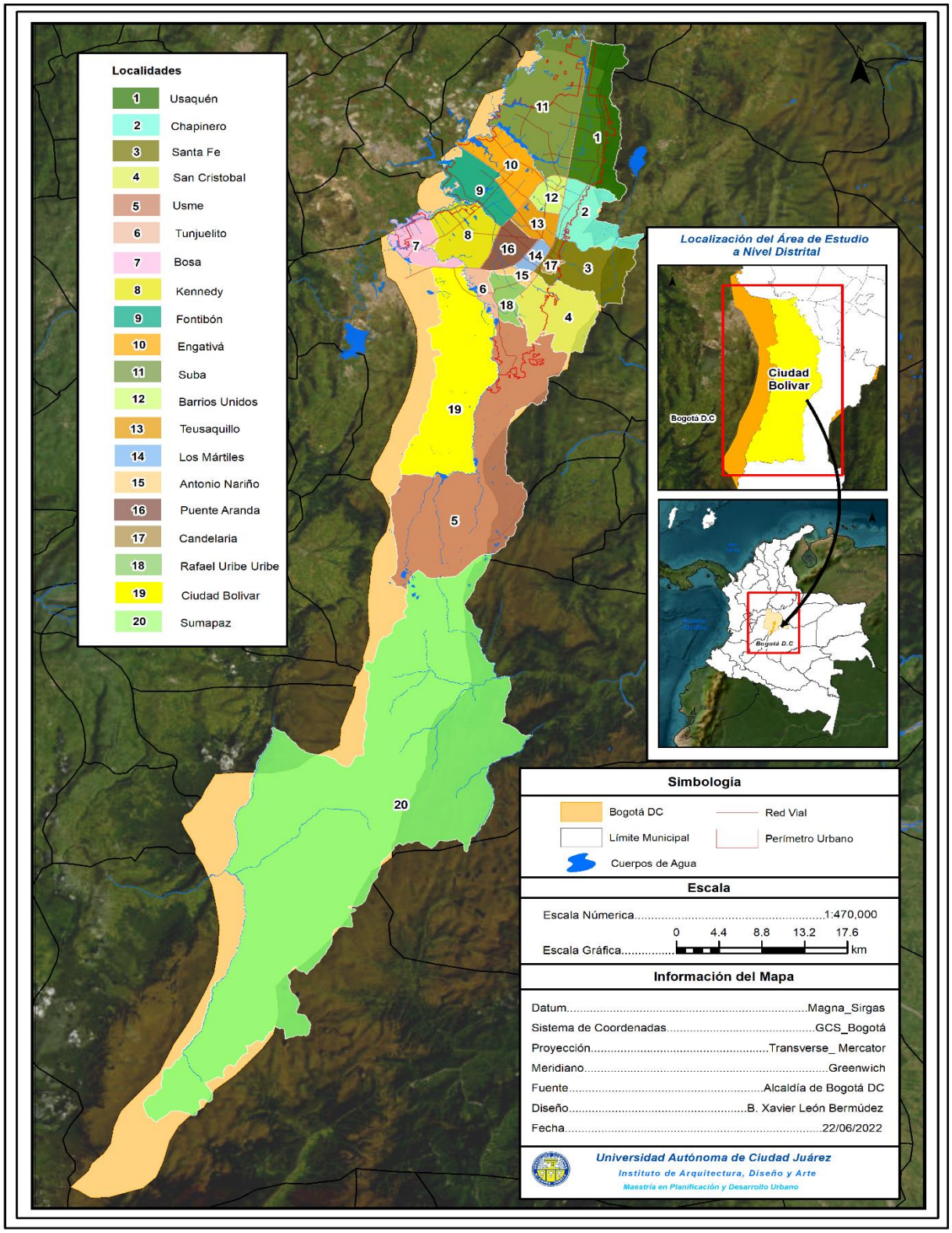
Con lo anterior en mente, hay dos formas de observar el grafiti: desde una práctica más tradicional y que se lleva bastante bien con los sujetos y la comunidad, que es más comunicativa, espontanea y totalmente subjetiva; por otra parte, hay una nueva acepción del grafiti que tiene que ver con una intervención estatal, lo institucional ha sabido capitalizar al grafiti para sus propios propósitos. Esto ultimo es lo que ha pasado en Bogotá, en los últimos 10 años se ha dado paso a una práctica regulada por el Estado, aunque ello no deja de implicar una relación tensa. La ciudad con la regulación ha obtenido una nueva forma de producir los espacios y de concebir lo territorial. De hecho, en Ciudad Bolívar, la localidad 20 de la capital colombiana, se ha llevado esta expansión de lo institucional sobre el grafiti, se han implementado proyectos como Habitarte que precisamente usan al arte urbano (como más recientemente se le ha denominado) para la "mejoría" de un territorio que ha sido producto de la autoconstrucción, el desplazamiento interno producto del conflicto armado que sufrió (sufre) Colombia durante más de 60 años. Hay una práctica institucionalizada, que sirve para los fines que el Estado necesite. Ahora bien, en la otra cara de la moneda, en Ciudad Bolívar hay un florecimiento de movimientos sociales prácticamente desde su conformación territorial; tradicionalmente este localidad ha basado su producción urbana en diversas luchas que han llevado distintos movimientos sociales. En ese sentido el grafiti ha sido utilizado desde la comunidad mucho antes que el Estado pensara en este como forma válida para producir el espacio racionalizado. Esto tiene que ver con la esencia misma del lugar y el territorio que los sujetos y habitantes de Ciudad Bolívar. Al ser una localidad conformada fenómenos migratorios e industriales, es *per se* un espacio con una riqueza cultural importante, eso sí, con una estigma sobre sus hombros bastante importante. Aquí justamente es donde entra el grafiti, como un elemento resignificador, que dinamiza la comunidad y que apoya aquella idea de un espacio relacional y promueve prácticas populares y de asociación en pro del territorio mismo.

Una vez dicho esto, este documento aborda como el grafiti ha sido un elemento dinamizador del espacio en Ciudad Bolívar, desde las dos ópticas, la estatal y la social comunitaria. Esta ha sido la apuesta de este trabajo, explorar como ha sido la producción espacial que el grafiti ha ayudado a permear, esto desde las dos orillas ya mencionadas. Para este fin, el documento se organiza en dos grandes bloques. El primero, la conceptualización y propuesta de investigación: el problema refiere a como el grafiti ha transitado de un movimiento antes penalizado en el globo a su uso desde lo institucional, pero sin dejar de lado que este mismo ha sido siempre social, comunitario y subjetivos, por ende es susceptible de ser usado en procesos territoriales comunitarios e institucionales; a esto se le suma el cuerpo teórico, que desde la crítica cultural marxista identifica los cambios en el consumo cultural y en la planificación urbana para dar el paso al grafiti institucional, así también, ha de decirse que la propuesta de este trabajo sigue la línea teórica de la trialéctica espacial que propone Henri Lefebvre; por último dentro de este primer bloque, está la estrategia metodológica, como una forma de acercarse al realidad, esto desde una abordaje de etnografía urbana, que permite una vinculación con el tema de forma directa, vivencial y desde la practica misma.

El segundo bloque es la propuesta ya aplicada. Se ha decido organizar el documento en tres capítulos (cada uno responde a un objetivo específico), así como el cierre a modo de una breve discusión. El primer capítulo tiene que ver con el cambio en temas de política pública que han permitido a Bogotá usar el grafiti como una herramienta de planificación, para tales fines se hace un rastreo desde los fines de los años 80 hasta el 2013, donde se exploran aquellos hechos que han llevado a la ciudad a adoptar su aparato cultural, político y económico en pro de competir y sobresalir en la escala de ciudades globales. El segundo capítulo, es una exploración acerca de la regulación, la forma de producir el grafiti desde lo institucional y desde lo comunitario, indicando las características que estos tienen y asociándolo a Ciudad Bolívar; es en suma este capítulo, una forma de observar las características particulares de la producción espacial mediada pro el grafiti desde la comunidad y desde lo institucional. El tercer capítulo, acerca al lector a comprender como el grafiti se ha entremezclado con Ciudad Bolívar, pues este ha sido ampliamente utilizado por los movimientos sociales presentes en la localidad para lograr una desestigmatización, una preservación de la memoria espacial e histórica, así como un medio de denuncia que tiene los sujetos de la localidad para construir su territorio. Finalmente, este documento cierra con el apartado de discusión para el futuro, que no otra cosa que una breve discusión sobre el documento en sí mismo, sobre lo que se ha hallado y se ha podido concluir, así como las limitaciones que este estudio presenta.

*La memoria es importante, pero lo es aun más cuando se vuelve territorial.*

**Figura 1.** *Ubicación de Ciudad Bolívar*




*Nota.* Producción propia con datos abiertos de Bogotá.

# 1. PLANTEAMIENTO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

## 1.1.Antecedentes

### *1.1.1. Introducción al estudio del grafiti y la ciudad*

El estudio de la imagen en la ciudad y más precisamente del grafiti como un elemento cultural, susceptible a ser convertido en herramienta de planificación y desmarginalización, ha sido un tema con una discusión activa en el mundo académico y sobre todo en disciplinas como pueden ser la planificación urbana, la geografía, la antropología-y todas aquellas que intervengan en lo que actualmente se ha denominado estudios urbanos. En esa vía se han producido trabajos enfocados a descubrir los imaginarios producidos por los sujetos, en el marco de la aparición de una imagen de manera espontánea o de manera deliberada, así como el estudio del sentido ilegal que pueden llegar a tener algunas visualizaciones: el grafiti como una oportunidad de planificación y de intervenciones urbanas incluyentes; ciudades creativas y grafiti.

El grafiti de por sí es un elemento urbano (necesita de los muros para poder existir), sea como modo de contrahegemonía política, apropiación espacial y de conducta espacial (van Loon, 2014) o como más actualmente se ha venido dando, desde la institucionalización estatal y grupal no *underground;* este indefectiblemente es un tema que se ha ido desarrollando y tomando importancia en las dinámicas de la ciudad y la producción del espacio urbano en los últimos 20 años. Así, puede esto plantear dos cuestiones importantes: una primera constituida alrededor de un espacio social producido y construido bajo una forma tradicional del grafiti, desde la cual el estado incognito y de resistencia prima sobre las dinámicas de producción socio-espacial y se hace la intervención desde una lógica de resistencia o de subversión al *status quo.* Esta es una práctica más nocturna y producto de una práctica de resistencia o de apropiación de lo vedado a través de la práctica espacial. Por otra parte, se encuentra un grafiti mucho más alineado con los intereses privados y estatales (Landry, 2008), es decir desde una domesticación del signo y por lo tanto de una pérdida de su carácter contestatario y espontáneo.

Existen diferentes vertientes dentro del mismo movimiento del grafiti, que según Ulmer (2016), se pueden clasificar en tres: grafiti, *street art*[1] y muralismo. En esa vía se ve cómo de estas ramificaciones devienen distintas prácticas espaciales de lo urbano: lo artístico, lo vandálico y lo estatal. En esa vía se pueden rastrear diferentes tipos de formas en como el grafiti es producido; que para el caso de este estudio se localizan en dos: la producción social del espacio urbano a través del uso de grafitis por parte de lo estatal, tanto como una herramienta de legitimación gubernamental y como una herramienta o *toolbox* (Ortíz van Mebeeke y Sletto, 2019); o bien como una práctica de subversión y comunitaria, y asimismo, una práctica en paralelo con la primera (van Loon, 2014; Figueroa-Saavedra, 2007).

### *1.1.2. Grafiti: entre lo ilegal y lo legal. Aproximaciones a la producción espacial urbana.*

Dentro del grafiti existen diversos estudios sobre el grafiti, sin embargo, para el contexto de la ciudad de estudio no hay otro más reconocido que el de *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo:*

[1] A veces llamado posgrafiti; se amplia en el estado teórico.

*cultural y comunicación urbana en América Latina* de Armando Silva, desde su aparición en febrero de 1992, ha sido una fuente obligada de consulta para el caso bogotano. Sin embargo, esta investigación no resulta tan interesante su propuesta teórica en el campo de la comunicación, sino que en sí mismo, ayuda a consolidar a la conceptualización de los tipos de grafiti; particularmente Silva (1992) centró su estudio en lo que en esos momentos y dado el contexto colombiano de aquel momento[2]*:* el grafiti conocido como *tagging*, y otro tipo de grafiti que es más amplio y no refiere a personas específicas, sino a frases completas y consignas[3]. Esto por un parte resuelve el asunto de lo espontaneo y subversivo en el grafiti, sin embargo, no lo es todo, dado que Silva, solo se centra en aspectos comunicativos de los mismos, y esto es solo una parte para este estudio. En esa vía a pesar de que Silva allana el camino en los estudios ulteriores que se realizarían en universidades locales en Bogotá sobre grafiti, a tiempos actuales se queda corto. Estudios como los Ley y Cybrewsky (1974) habían estado estudiando el grafiti desde una perspectiva espacial, con lo cual introducen el término *graffiti as territorial markers*, es decir el grafiti como una práctica basada en la apropiación espacial, más cercana al *tagging* y al grafiti[4] tradicional.

**Figura 2**. *Ahí tienen su hijueputa cinemateca pintada.*[5]

*Nota.* Crédito a CeroSerenta de la Universidad de los Andes [6]

[2] Recurriendo a la idea de contextualismo de Quentin Skinner, a estos efectos *cfr. El giro contextual: cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* editado por Enrique Bocardo Crespo y publicado por Tecnos en 2007.
[3] Dado lo anterior, Silva (1992) se refiere a grafitis extensos que reflejaban acciones contestatarias directas, y para esto retoma tanto las que se daban en los espacios urbanos a escala ciudad, como a escala del lugar.
[4] Véase el subcapítulo 2.3.
[5] Nombre tomado del título original de la publicación.
[6] Este apareció en un contexto particular, pues, con la construcción de la nueva Cinemateca Distrital (Bogotá) se tuvo que demoler las edificaciones donde se sitúa el predio. Tales edificaciones hacían parte del patrimonio arquitectónico y cultural de la ciudad. Dados las distintas expropiaciones del predio en pro del progreso y la renovación urbana, aparecen formas de resistencia y subversión contra las políticas urbanas de la Alcaldía de Enrique Peñalosa. *Cfr.* CeroSetenta de la Universidad de los Andes: https://cerosetenta.uniandes.edu.co/cultura-penalosa-ahi-tienen-su-hijueputa-cinemateca-pintada/

Estos estudios de conducta espacial abren una forma de comprender el grafiti como un proceso íntimamente ligado a una práctica espacial recurrente, y a la apropiación espacial a través de marcas o códigos.

> a wide variety of fragmented insights on the behaviour of graffiti writers exists. However, comprehensive analyses about the complexity of the graffiti phenomenon as a whole – with all its interconnections, its socio-cultural *and* spatial aspects – are lacking. This is sometimes problematic, as, for instance, accounts which solely focus on one fragment, such as legal graffiti, often ignore the fact that most active graffiti writers produce both legal and illegal graffiti. (Van Loon, 2016, párr. 3)

Tal como indica Van Loon (2016) la producción del grafiti puede ser realizada en una doble vía, tanto como acto ilegal o legal, es decir, mientras uno es hecho en las sombras, el otro es desarrollado y hasta respaldado por las autoridades de la ciudad. A este respecto, emergen varias cuestiones: primera, la construcción de imágenes con sentido contestatario puede ser realizada por las mismas personas que realizan grandes intervenciones financiadas por el gobierno de la ciudad; segundo, llama la atención que a pesar de que la mayoría de los grafiteros realicen ambos tipos de grafiti, no se les penalice por lo que podría ser considerado como daño a la propiedad privada, sino que este aspecto se obvia y pasa a un segundo plano.

«El grafiti es un fenómeno espacial. De hecho, el acto de escribir o pintar sobre los muros, en esencia, no es ilegal; lo que lo hace ilegal es el lugar donde se hace» (Shobe y Conklin, 2018, p. 624)[7]. Ahora bien, la cuestión es que si bien el lugar importa de manera considerable, también importa quién lo realice y que tipo de grafiti, pues no es lo mismo realizar un mural a un *street art* o *tagging*; la diferencia sería que en el primero, de manera casi probable se tendrá la autorización del propietario de dicho espacio y en el segundo, asumiendo las palabras de Cresswell (1996) y Silva (1992), aparecerá de manera espontánea y sin permiso de autoridad alguna. Es decir, el grafiti tradicionalmente asociado a lo vandálico o antisocial, tienen un estatus de ilegalalidad y tienen sanciones de tipo correctivo y expresan unas políticas antigrafiti o de control espacial (Ortíz van Meerbeke y Sletto, 2019 ; Iveson, 2010; Halsey y Young, 2006; Shobe y Banis, 2014); mientras tanto, el *muralismo* posee un estatus que le permite ser realizado sin la presión de la vigilancia (Foucault, 2002; Deleuze y Guattari, 1973)[8] y el incesante del agenciamiento policía-estado-propiedad privada.

En suma, la esfera del grafiti se debate entre dos corrientes bastante profusas, una considerada ilegal, y sobre la cual el estado aplica medidas restrictivas, de control y borrado. Por otro lado, una

---

Por otra parte, el texto de CeroSententa, en su título hace alusión y adapta una frase icónica en el argot popular colombiano: *Ahí le dejé su hijueputa casa pintada,* frase extraída de la película colombiana *La estrategia del caracol.*

[7] Traducción propia, en el original: "Graffiti is a spatial phenomenon. The act of writing or painting on walls is not intrinsically illegal; the location matters".

[8] Respecto a esta idea, la categoría de vigilancia en Foucault (2002) es un concepto altamente espacial, pues para ejercerla es necesario propagarla en un espacio definido y particular, con un sujeto susceptible a ser observado en ese espacio contemplado por la vigilancia. De otra parte, el agenciamiento policía-estado- propiedad privada responde a las necesidades del dispositivo de vigilancia en términos del espacio.

corriente abiertamente apoyada, con el pretexto de *ayudar a mejorar la estética de la ciudad*. construcción espacial que termina incidiendo en un espacio de representación (Harvey, 2012). Pero, a estas se les habría de sumar, la producción de espacios urbanos a través del grafiti como elemento cohesionador y que dota de sentido a la comunidad (Figueroa-Saavedra, 2007). Este último tipo de grafiti es producido desde los mismos actores sociales y comunitarios, reconoce a la comunidad como actor fundamental en las decisiones del espacio vívido y la construcción de su propio territorio (Lillo y Roselló, 2004), llevando a cabo estas estrategias de transformación y apropiación espacial desde una perspectiva endógena de la comunidad, es decir, propuestas desde los mismos sujetos que la componen, lo que sin duda se alinea con un grafiti más producido desde «un espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas» (Soja, 2008, p. 40).

### *1.1.3. ¿Cuándo se convierte el grafiti en un instrumento o toolbox? Ciudad creativa, cultura y planificación*

El grafiti en algunos países tanto del sur como del norte, ha vivido en sus ciudades ciertas políticas que en algunos caso resultan favorables a esta práctica, y en otras fue un asunto que vetó y se estableció unas políticas agresivas contra algunas ramas de grafiti; ciudades estadounidenses, como Nueva York[9], en la alcaldía de Rudy Giulani en la década del 80, (Cresswell, 1992) desde la década de los 90 y en el tiempo actual: Seattle, Portland y San Francisco (Shobe y Conklin, 2018; Shobe y Benis, 2016), el uso de formas de «expresión» relacionadas con el grafiti, y en específico con la corriente denominada *tagging, bombing* y *street art*, están(ban) mal vistas o simplemente son consideradas como «conductas antisociales» (Halsey y Young, 2006, p. 276). Esta es una adopción de políticas reacias a la práctica del grafiti, en una suerte de confrontación frontal y desde esta perspectiva de daño al bien ajeno, dichas urbes se encargaron de politizar la emisión de los grafitis, esto, al prohibirlos hicieron más atractivo el uso de estos como signo de resistencia.

Así, bajo esta lupa, autores como Haworth, Bruce y Iveson (2006), hacen su análisis de los grafitis a través de herramientas SIG, partiendo sobre la idea de identificar los lugares donde se presentan mayor número de grafitis en la ciudad de Sídney, logrando ubicar mediante mapas de densidad los lugares con mayor concentración de *tags* a fin de poder generar un plan de contrarrestar y frenar la expansión en los muros de la ciudad; asimismo, esta publicación aborda el estudio criminalidad y espacialidad a partir de la producción de grafitis, o lo que podría llamarse también como contestatario. Los autores mencionados anteriormente no son los únicos que suscitan este debate, de hecho, Ulmer (2017) hace lo propio en la ciudad de Detroit, analizando la aparición de los grafitis, aunque no de la forma como lo hace Bruce, Hawort y Iveson; de hecho, la autora toma como un aspecto importante para su análisis el control sobre los grafitis, más no centra su discusión totalmente en ello, sino que expande su propuesta teórica a una producción Lefevbriana del asunto.

[9] A este respecto, Cresswell (1992), menciona lo siguiente: "The issue of graffiti indisputably has some significance in New York City. Graffiti became a public issue in the early 1970s when stylized names and street numbers began to proliferate in New York City (as well as Philadelphia). It did not take long to catch the attention of the New York Times and the city government" (p. 331).

Hay dos situaciones particulares con respecto a esta forma de ver el grafiti: como acto ilegal, vandálico y nocturno, los estudios de hechos por Halsey y Young (2006), en Sídney, permitieron ver en las políticas y acciones estatales toda una negativa al grafiti en cualquiera de sus vertientes (durante un tiempo), dado que son elementos que por un lado, escapan de su control e ideología, así como por su misma representación de lo antiestético y *antisocial* en la forma, imagen y cultura de la ciudad. Como segunda condición, se ve una vuelta de tuerca, una capitalización del grafiti, que a su vez representan la industria cultural del estado, producto de unas políticas públicas amigables con el arte y la cultura (Adorno, 2003). No es raro que producto de la información casi instantánea que ha traído consigo, la competencia por la distinción económica y cultural entre ciudades (Dear y Scott, 2018), haya hecho que urbes de Latinoamérica se adhirieran a este proyecto de distinción a través de la cultura, y por tanto el apoyo al grafiti, en específico al *muralismo,* se ha vuelto incluso una política estatal de cultura.

Teresa Caldeira (2010) en su texto *Espacio, segregación y arte urbano en Brasil,* centra su vista en Sao Paulo (véase la ilustración 2), donde la municipalidad es partidaria, cuando de apoyar y patrocinar grandes intervenciones basadas en grafiti, especialmente en *muralismo*, esto, como un acto de promoción de la ciudad como un entorno acogedor y cosmopolita al nivel de grandes *urbes* como la Nueva York o Londres de nuestros días. A este respecto, no es extraño que se le otorgue un papel importante al *graffiti* en la producción del espacio urbano, puesto que se presencia «un momento histórico donde lo visual y la imagen adquieren una notable importancia cultural y son fundamentales en la configuración de un frente visual o presentación pública de lo que es o se pretende que sea un territorio» (Figueroa-Saavedra, 2007, p. 112); o bien sea, como medio de una renovación de los espacios producidos y habitados mediante el uso de la imagen, y a través de estrategias de visibilización de aquellos lugares o zonas antes deterioradas o marginadas (sea por ser un centro cesante y de pobreza alta o bien por abandono estatal) como ocurrió en Bogotá.

Estos cambios de perspectiva vienen asociados a tres aspectos que resultan ser muy importantes: primero, el giro cultural, esto no es un efecto aplicable únicamente a las ciencias sociales (Amin y Thrift, 2007) sino que deviene desde que la cultura entra como un elemento susceptible de ser capitalizado a través de la industria (Adorno, 2001, 2003; Baumann, 2013). Segundo, la consolidación de la globalización como un proceso de intercambio no solo de información, sino de expansión del capital a todo el mundo; en este marco, las ciudades las ciudades han tenido que adaptarse a estas transformaciones de un mundo globalizado y por tanto adoptar tanto su aparato económico y político para competir con otras (Cox, 1993). Tercero, la globalización ha hecho que las ciudades velen por formas de acumulación y competencia con otras, por tanto, la distinción es un adjetivo que no es fortuito, y por ello la cultura ha tenido tanto auge en la forma de planificar las urbes (Sacco, Tartari, Ferilli y Tavano, 2018).

Es el caso de propuestas salidas de la esfera estatal, apuestas como *Habitarte* realizadas por el Distrito de Bogotá y la Fundación Orbis, durante el 2016-2019, encarnan la bandera de intervenciones de lo que el distrito denominó intervenciones urbanas incluyentes, como metodología de intervención espacial, basada en el trabajo voluntario comunitario y

extracomunitario, además de macromurales, en total 54.000 fachadas fue la meta del proyecto (véase la ilustración 3). A este respecto, *Habitarte* «[…] es una ambiciosa apuesta del gobierno del alcalde Enrique Peñalosa que con trabajo social y comunitario no solo interviene fachadas y zonas comunes en el espacio público, sino que implementa diferentes acciones de formación y emprendimiento que involucran a la comunidad» (Secretaría Distrital de Hábitat, 2018, párr. 2). La intervención desde el papel, tiende a proponer todos los elementos de la receta de la ciudad creativa y por tanto desde una planificación desde la concepción de un espacio institucional: vinculación de la comunidad, transformación estética-espacial y uso de elementos culturales, en este caso, el grafiti.

> La tendencia inmanente a la expansión e independización de la administración como simple forma de dominio explica difícilmente, por sí sola, el tránsito de aparatos administrativos, en el viejo sentido de la palabra, a los del mundo administrado; su entrada en ámbitos antes no administrados. (Adorno, 2003, p.126)

Para la ciudad creativa y los discursos centrados en esta, el grafiti ha tenido una especial relevancia en los últimos años en ciudades alrededor del mundo, pues ahora hace parte de las estrategias de concebir ciudad y de planificar a través de la cultura (Goba, 2019). Esto por supuesto genera una planificación urbana de tipo institucional, representada desde el estado un espacio racionalizado y diseñado desde lo técnico (Lefebvre, 2013), aunque con visos de participativo. En esta vía la cultura viene institucionalizada y ciertamente, el estado vuelve a la cultura una suerte de monopolio, que se asemeja a una industria cultural manejada desde la lógica del gobierno, con una intención de *buena voluntad per se*, por el hecho de venir de acciones artísticas instrumentalizadas (Baumann, 2013; Adorno, 2001). Esto coincide con el punto de vista de Guazon (2013):

> la movilización del arte público para el desarrollo/planificación urbana es la consecuencia de la competición global entre ciudades[10]. El lugar de estas estrategias se ha desplazado, en particular, de las capitales nacionales a los distritos comerciales centrales y, más recientemente, a las capitales culturales mundiales. (p. 870)

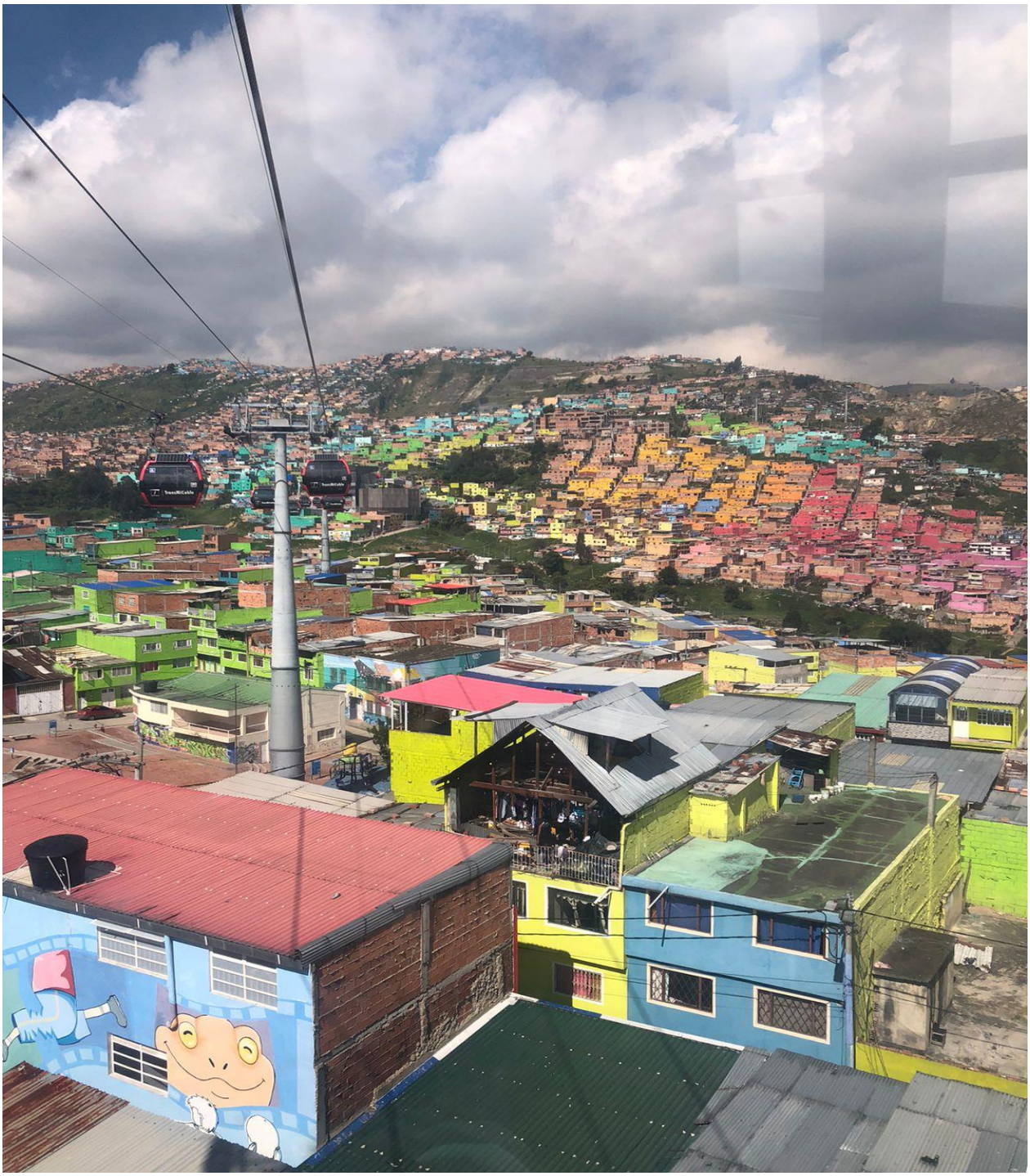
**Figura 3.** *Ejemplo de grafiti pintado con apoyo estatal en San Pablo, Brasil*

[10] El texto original dice entre principales ciudades, sin embargo, esta categoría de principales es muy escueta; además de que el fenómeno se ha venido presentando tanto en ciudades del norte y del sur global.

*Nota*. Imagen retomada desde El Mundo[11]

[11] Respecto a esta imagen, véase la nota publicada por El Mundo intitulada «São Paulo le declara la guerra al grafiti», donde se diferencia claramente los estilos de *tagging* (que los brasileños llaman *pixação*) y los muralismos, siendo los primeros, objetivo de municipalidad en cuanto a limpieza de las paredes se refiere. https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/26/5889d40de2704edc3b8b462e.html

**Figura 4**. *Fachadas intervenida por el proyecto Habitarte*



*Nota.* Archivo propio

## 1.2.Delimitación, formulación y situación problema a estudiar

Con la consolidación de la globalización (específicamente, la consolidación de este fenómeno en los últimos 20 años, con el auge de las tecnologías de la información y el intercambio masivo de información, sea textual o visual, entre otras), las ciudades de todo el mundo se han volcado hacia distintos procesos que las hagan lucir o parecer más competitivas, pero sobre todo que las hagan más llamativas con respecto a otras urbes; es decir, que logren consolidar aspectos diferenciadores, sea a escala arquitectónica, social, cultural y económicas, entre otras cualidades diferenciadoras. No es raro que las políticas culturales y el arte hayan jugado un importante papel en la producción espacial de las ciudades. De ahí, que en los últimos años movimientos antes rechazados y hasta no hace mucho penalizados, como el grafiti, hayan tomado especial relevancia en metrópolis alrededor de todo el globo, como una forma de proponer un entorno y una ciudad creativa.

No hace falta remitirse demasiado atrás en el tiempo para ver la evolución del grafiti y su impacto en las ciudades; así, sí se observa con detalle, las diferentes administraciones de ciudades como Nueva York, Sídney, Portland, entre otras, veían —o aún siguen viendo en algunas vertientes— en el grafiti una figura indeseable. A este respecto, en la Nueva York de los años 70 (Cresswell, 1992, 1996) o la Sídney de hace algunos años (Halsey y Young, 2006), se puede evidenciar confrontación formal contra varias modalidades de grafiti, catalogadas como «conducta antisocial» (Halsey y Young, 2006, p. 276) o lo que autores como Iveson (2010) denomina “graffiti wars”; es decir, unas políticas pública agresivas contra las intervenciones de ciertas vertientes del grafiti, pero no del street art. Mientras el grafiti es penalizado en muchas ciudades, el street art goza de otra condición, a pesar que prácticamente este último deriva del primero (Mcauliffe, 2012). Las ciudades y sus administraciones desde hace algún tiempo comenzaron a ver en las intervenciones artísticas (allí incluida las hechas por el street art) una gran oportunidad para la revitalización, transformación de espacios públicos y la producción del espacio urbano (Mcauliffe, 2012, Mccarthy, 2006, Hall y Robertson, 2001), así como una oportunidad para consolidar a la ciudad creativa (Parra-Agudelo, Choi y Foth, 2017).

En la actualidad, el arte y más específico, todo tipo de actividades culturales que sean susceptibles de ser llevadas a nivel de producto sea como bien o servicio (sin importar si es de dominio público o no), es una ya un integrador de la categoría de ciudad creativa, es decir una industrialización de la cultura (Adorno, 2001). De ahí que se haya optado por una difusión masiva de estas prácticas culturales y se haya utilizado como «motor de cambio» a nivel global, regional y local. A este respecto, algunos autores que hacen estudios del impacto del arte en la vida y esfera social comunitaria, mencionan que: «el arte público puede contribuir a la resolución de una amplia variedad de problemas físicos [relacionados con la interacción humano-espacial], de desarrollo comunitario, económicos» (Hall y Robertson, 2001, p. 7), entre otros problemas. Esta es una de las apuestas de Landry (2008), convertir la cultura en elemento para el desarrollo de las ciudades.

Ciudades como Bogotá no han sido indiferentes a este fenómeno, pues han adoptado estrategias de producción y revitalización espacial como Habitarte; Distrito Graffiti como bandera del control espacial de estas prácticas artísticas y por supuesto, la producción de una nueva espacialidad de las

áreas intervenidas, así como un control mucho más amplio de los sujetos que participan en dichos proyectos; y por la parte de política pública el decreto 75 de 2013, proferido por la Alcaldía Distrital. Al menos en la capital de Colombia, el fenómeno cultural que suponen los grafitis es de aceptación reciente, solamente, hasta el 2011 se comienza a considerar como una práctica legal, pero más específicamente, se consideran como deseables (Halsey y Young, 2006) las vertientes como el *street art* y el muralismo. Ahora bien, en otras latitudes la influencia del grafiti en la esfera urbana, ha sido un tema álgido en cuanto a quién y cómo se deben producir los espacios la ciudad (Mcauliffe, 2012; Mccarthy, 2006; Hall y Robertson, 2001), aunque por supuesto, su acogida ha sido mucho antes que el caso de Bogotá. De hecho, en la capital colombiana, ha visto una confrontación formal contra el uso del grafiti y por otra parte lo ha vuelto una herramienta para producir espacios urbanos; el uso del grafiti no es una apuesta al azar, pues con su regulación, abre camino a conformar un núcleo cultural bastante importante, y precisamente esta es una de las bases de la ciudad creativa: «una ruta más más hacia la ciudad creativa proviene del interés en la cultura. […] Los recursos culturales de las ciudades pueden ser usados para maximizar el potencial de las mismas» (Landry, 2008, p. 6).

> Diversos ecos de este discurso resuenan en el actual credo en boga de la ciudad creativa, con su mensaje optimista sobre la transformación de áreas urbanas por medio de programas diseñados para atraer a miembros de la clase creativa quienes entonces, presumiblemente, expresarán sus talentos y energías en formas que generen múltiples beneficios económicos y culturales en su localidad. (Scott, 2007, p. 209)

Tal y como lo presenta Power y Scott (2004) y Scott (2007), la ciudad creativa tiene serias dificultades, sobre todo en lo que respecta al acceso equitativo del espacio, así como a una distribución equitativa de los recursos producto de la creatividad de sus habitantes. A todo esto, hay que sumarle un aspecto más: las políticas hechas desde las prácticas espaciales y las representaciones del espacio institucional, tendiente a responder a un modelo de ciudad cultural y en sincronía con las propuestas de ciudad de la cultura imperante. El hito y bandera de la *creative city* trata de basarse en la participación ecuánime de los directos implicados en el proceso de renovación urbana, para el caso de Bogotá (y la mayoría de ciudades latinoamericanas), se han visto serios indicios que tanto desde el punto de vista político como el de planeación, tal proceso suele hacerse desde el escritorio, con poca o casi nula participación social en las propuestas y elaboraciones de ciudad (Fernandes y Maldonado, 2010; Corredor, 2013).

> quizás sea preciso ir más allá y admitir que los productores del espacio han actuado siempre de acuerdo a una representación, mientras que los «usuarios» han experimentado pasivamente los que les ha sido impuesto, más o menos insertado o justificado en su espacio de representación. (Lefebvre, 2013, p. 102)

El espacio producido desde un sentido institucional tiende a no representar ni espacial ni culturalmente a los sujetos que lo habitan, es un segundo espacio planificado según el raciocinio estatal y por tanto desde una lógica más lejana a al tercer espacio, en el cual los sujeto y comunidades desarrollan no solo sus actividades de la vida diaria, el espacio íntimo y el producido

socialmente (Soja, 2000; Lefebvre, 2013). En esa vía, aunque por más participación cultural o creativa se quiera propugnar desde la institucionalidad, poco creativo sería en sí el proceso y sus procedimientos; sin embargo, no se puede determinar con mucha exactitud cuales son las características de la producción de este tipo de espacio, teniendo en cuenta que en Bogotá se en los últimos 27 años se ha intensificado el uso de la cultura como medio de planificación urbana y como modelo, basado en la propuesta urbana liberal de Barcelona (Montoya, 2014). En todo caso, lo que si se podría apreciar en lo procesos sin una activa participación comunitaria, es una situación en la que falla la planificación y el aparato estatal encargado de esta, no en tanto en la gestión de la planificación, sino en su objetivo último de conectarse socioespacialmente con los sujetos.

Aquel grafiti espontáneo[12] y comunitario-social, dada la esencia misma del grafiti, produce otra espacialidad, dado que es producto de cómo los sujetos interpretan y viven el espacio -de hecho, no hubiese sido posible usarlo como herramienta de intervención urbana si no se pudiese regular. Esto lo reconocen los sujetos que aprovechan para transitar entre lo legal y lo ilegal, mientras hacen grafiti ilegal y a su vez cooperan con la institucionalidad, asimismo, lo institucional usa al grafiti para lograr expandir su cultura imperante, o bien sea como forma de promoción y beneficio a la imagen de la ciudad. Sin embargo, esto es solo una pequeña proporción del grafiti como práctica espacial, pues lo desregulado es casi imposible de monitorear y controlar; así pues, no solamente se ve una forma de hacer ciudad de mano del estado, sino que se apela más a una categoría de la producción del espacio, que se relaciona con lo vivido, de las interacciones y abstracciones de los sujetos con relación a cómo viven, interpretan y apropian el espacio (Lefebvre, 2013). Entonces, se introduce ahora un espacio donde el grafiti no es producido controladamente, sino que aparece producto de lo: vandálico/nocturno, comercial[13] y comunitario[14], producto de las reflexiones de sus habitantes sobre su entorno, lugar y territorio.

Estas expresiones de lo vandálico y lo comunitario, juegan un papel complementario en cuanto a la producción del espacio[15], en la ciudad de Bogotá se pueden rastrear distintas acciones artísticas basadas en el grafiti como medio de transformación territorial y del lugar; de hecho, localidades como Bosa, Puente Aranda y Ciudad Bolívar (CB) son un ejemplo -como las más visibles, aunque en todas las localidades se pueden encontrar interesantes apuestas. Ciudad Bolívar presenta un caso particular, pues de hecho también tiene una producción del espacio desde una lógica estatal, con la intervención del Habitarte, además de los movimientos sociales y comunitarios que trabajan con el grafiti y por supuesto, el grafiti más indómito y nocturno. Se podría entender que las propuestas surgidas de los sujetos responden más aun espacio de representación (Lefebvre, 2013). Los movimientos artísticos han juagado un papel activo en la transformación y resignificación de espacios en la localidad de Ciudad Bolívar, apuestas tales como: Sur Fest, Grafitour por CB, Survamos, entre otras, que son tantas prácticas orientadas la transformación y cohesión

[12] Aquí hago referencia a uno de los criterios comunicativos del grafiti que menciona Silva (1992).
[13] Aquellos grafitis por los cuales hay una contraprestación económica o de intercambio de favores.
[14] Este grafiti, a diferencia del anterior, su base reside en generar cohesión comunitaria y apropiación espacial. Por lo general estos son producto de la autogestión de colectivos sociales y sujetos a escala barrial/comunitaria.
[15] *Cfr.* Van Loon (2016)

comunitaria; Latinoamérica, es un gran laboratorio de prácticas artísticas enfocadas a los cambios socioespaciales ante el avance de una ciudad cada vez más deshumanizada y enfocada en la maximización del capital. De hecho, continuando con el caso de Bogotá, este tipo acciones son comunes, especialmente en aquellas zonas que durante el tiempo se han visto como lugares y zonas peligrosas o degradadas. Ambas nociones de grafiti (estatal y social-comunitaria), dado que componen el núcleo de una producción espacial mediada tanto por lo planificado desde la administración de la ciudad y desde las prácticas espaciales de los sujetos, y para esto el grafiti es un elemento integrador dado que es herramienta, pero a la vez movimiento con implicaciones espaciales en las comunidades locales y en la ciudad.; ambos actores lo saben. Las representaciones de ciudad no pueden ser universalmente válidas en tanto cada sociedad y cada cultura construye su espacio de acuerdo con sus necesidades e historia (Lefebvre, 2013). Es decir, el espacio producido producto de la política de grafiti, puede que comparta unos rasgos similares con la implementación del grafiti como herramienta cultural, sin embargo, algunos rasgos de este serán particulares del contexto bogotano; aunque se podrán extraer unas reglas de operación básica del capital. Por otro, las asociaciones con respecto a una noción propia de espacio producido por los sujetos y las comunidades, que a su vez es particular y situado, puede ayudar a establecer el marco comparativo de un espacio planificado y un espacio territorializado.

Ciudad Bolívar ha sido visto a través de los años como un espacio marginal, violento, peligroso. Quizás una de las problemáticas más estudiadas desde la década de 1990 han sido los fenómenos migratorios asociados al desplazamiento forzado producto del conflicto armado[16], especialmente ahondando en los aspectos psicosociales, para después darle paso a los estudios socioespaciales, debido al gran número de migrantes de zonas rurales a las periferias de las principales ciudades del país y municipios vecinos (Chávez, Falla y Romero, 2008). La vivienda de autoconstrución y autoproducción comenzó a proliferar en la zona, dicha situación generó una transformación en el panorama urbano bogotano, nuevos barrios periféricos surgieron, en su gran mayoría campesinos que llegaban huyendo del conflicto, así como población local también de recursos muy bajos que veían una oportunidad de tener un hogar. En aquellos lugares la falta de acceso a servicios básicos y la falta de oportunidades era [es] una constante. Esta problemática ha subsistido incluso hasta el día de hoy, aunque no a la escala de hace algunos años, pero nuevamente se ha registrado aumento con los asentamientos a los que llegan familias o ciudadanos desplazadas por la violencia (Gómez, Benavides y Robayo, 2014).

A lo anterior, se le suman tres dinámicas que ha influido activamente en la transformación del paisaje y del espacio urbano y rural de Ciudad Bolívar: i) instalación del sector industrial con empresas que se convierten en focos de urbanización, con la motivación de reducir los tiempos y distancias de desplazamiento al trabajo; ii) dado por las características geológicas sedimentarias de la cordillera, se convierte en un sector para la extracción de materiales de construcción como piedra, arena, emplazamientos de chircales y ladrilleras y, también con la presencia de vetas de carbón con

[16] Para más información sobre este tema *cfr. Desde las montañas de Colombia* de Malcolm Menzies, además de toda la obra de Gerardo Molina y el Centro Nacional de Memoria Histórica.

marcada participación de casos de prácticas de minería ilegal; y iii) los urbanizadores piratas que surgieron en las décadas de los 70 y 80 en diversas ciudades de Colombia (Gómez, Benavides y Robayo, 2014). Tales efectos paralelos a los del desplazamiento, hacen que las necesidades de los nuevos pobladores de la capital de acceder un lugar donde habitar, tuvieran como única alternativa buscar estas soluciones por fuera de los alcances de la ciudad planificada y desigual, en la ciudad inhóspita y poco desarrollada que quedaba al otro lado del río Tunjuelito (Ciudad Bolívar). Confluyendo tantas dinámicas espaciales-sociales-humanitarias y culturales al tiempo, es normal que en el imaginario colectivo este territorio se asociara a un espacio degradado y quizás *hiperdegradado* (Davis, 2014), sin embargo, las palabras de Ocampo (2015) permiten apreciar una cara diferente de Ciudad Bolívar, para él en la localidad se ha desarrollado una historia de resistencia propiciada por las necesidades de la comunidad, aportes históricamente del movimiento social/juvenil. Estos últimos han procurado aportar a la consolidación del territorio, como parte de un sentir esperanzador en donde son protagonistas de encuentros, luchas y saberes populares. Una de las apuestas significativas en Ciudad Bolívar desde los movimientos sociales, han sido los colectivos artísticos y culturales de jóvenes que han fomentado actividades alrededor de la reivindicación de los derechos humanos para todos los grupos etarios. Los procesos culturales desarrollados en la localidad han sido constantes y se usan como un puente para la transformación socio-territorial, escenarios como: Festival por la vida y los derechos humanos de Altos de la Estancia, Surfest, entre otros; ya sea como eventos anuales, o bien como festivales o encuentros de una sola realización, pero con un trabajo previo entre la comunidad y los diferentes grupos poblacionales (Gómez, Benavides y Robayo, 2014).

> La realización de una intervención artística en el espacio público es un proceso que incluye diversas fases, como por ejemplo: identificar unas necesidades, decidir acciones para responder a éstas, identificar la ubicación específica de la intervención artística, realizar la intervención artística y difundir la intervención artística (*Grané,* )

Así, el análisis del fenómeno (tal y como se ha venido mencionando) posee dos dimensiones, una primera que busca observar y analizar el espacio el espacio producido por lo institucional a través de sus mecanismos de planificación cultural, que se representa en las intervenciones urbanas incluyentes (Habitarte) o cualquier propuesta cultural basada en grafiti salida desde la esfera estatal; estas iniciativas de corte cultural, buscan generar espacialidad participativa que nombra la planificación cultural; aunque la concepción y planificación de las políticas o estrategias no sean del todo participativas. Como bien se ha venido manifestando, claramente esto genera una tríada espacial de la que Lefebvre habla en sus textos, y es que el espacio como construcción social es permeado por lo sujetos que habitan el espacio, pero, también construido por la institucionalidad y este claramente difiere totalmente del espacio comunitario y social, de ahí la segunda, dimensión del fenómenos: es menester comprender el espacio producido por el uso del grafiti no estatal, aquel realizado por los sujetos y que hace parte de eso vivencia espacial y del habitar con el grafiti como una constante y estética de la ciudad.

## 1.3.Pregunta de investigación

¿Cuál ha sido el espacio producido socialmente por el grafiti en la localidad de Ciudad Bolívar Bogotá, especialmente aquel producido por el grafiti institucional y el socialcomunitario?

## 1.4. Objetivos

### *1.4.1. Objetivo general*

Analizar el espacio urbano producido por las diferentes apuestas de grafiti presentes en la localidad de Ciudad Bolívar-Bogotá, especialmente aquellas relacionadas con el grafiti institucional y el grafiti socialcomunitario.

### *1.4.2. Objetivos específicos*

- Explicar los efectos socioespaciales de la regulación del grafiti y su uso como herramienta de planificación urbana cultural en Bogotá.
- Establecer las distintas diferencias y/o similitudes que surgen entre el espacio producido por las distintas apuestas de grafiti en la localidad de Ciudad Bolívar [Bogotá], especialmente, aquellas relacionadas con el grafiti institucional y el grafiti comunitario.
- Interpretar la concepción urbano-espacial de los sujetos que usan el grafiti como medio resignificación espacial en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá.

## 1.5.Supuesto

La producción socio-urbana del espacio basada en las políticas culturales y el arte han jugado un importante papel en la producción espacial de las ciudades. De ahí, que en los últimos años movimientos antes rechazados y hasta no hace mucho penalizados, como el grafiti, hayan tomado especial relevancia en ciudades alrededor de todo el globo, como una forma de proponer un entorno creativo y una ciudad creativa, generando una racionalidad técnica sobre la producción espacial, y viéndose a los habitantes que viven los territorios y lugares intervenidos como actores pasivos.

## 1.6. Justificación

Los estudios urbanos se posicionan como un campo compuesto por diversas disciplinas, que, puede decirse que se encuentra en una constante reflexión. Tal proceso reflexivo busca entender cómo construir y para el caso particular de este estudio, cómo se produce la ciudad. Lo urbano en la actualidad es un lugar de constante de conflictos, deseos, interacciones humanas entre otras categorías; y es en esta vía que se abre la puerta para concebir propuestas alternas de ciudad, donde surja toda una configuración y producción espacial a escala de las necesidades de sus habitantes. Desde esta perspectiva, el presente trabajo intenta comprender como la ciudad puede ser construida desde sus habitantes mediante prácticas espaciales producidas por los propios sujetos sociales y que están en mucho casos al margen de la institucionalidad; pero en el otro lado de la moneda, también comprender y el analizar cuál es la producción de espacial de la ciudad desde la perspectiva de las instituciones tanto públicas como privadas, todo ello en el marco de unas ciudades que cada vez se consideran a sí misma como creativas.

Así, el objeto de estudio e intención del estudio, no solo se basa en comprender como el espacio es producido por la institucionalidad (Alcaldía de Bogotá, Secretaría de Hábitat y Secretaría de

Cultural, Recreación y Deporte) mediante sus *intervenciones urbanas incluyentes* y la producción del espacio por la otra cara, lo comunitario, lo nocturno y lo subversivo. En esa vía la apuesta teórica, pasa por un lado por descifrar el espacio producido producto de unas políticas de ciudad creativa que proponen el uso de la cultura como un elemento importante en los procesos de planificación urbana. Por ende, esto tiene tres repercusiones importantes: primera, observar como las prácticas espaciales como el grafiti a pesar de que por más institucional que pueda llegar a ser, es sin duda alguna, una práctica nocturna y subversiva, también; segundo, por otro lado, es menester retomar cuando el grafiti se convierte en una práctica de uso estatal y de cierta manera de planificación, y está investigación lo retoma; finalmente, ver como la empresa de la renovación urbana impacta en las comunidades.

En ese sentido un aporte de la investigación es la de aportar a la comprensión de la producción del espacio urbano, tomando como caso base la ciudad creativa y las políticas que se esconden detrás de ella; el espacio urbano debe se comprendido, estudiado y analizado desde distintos puntos, y aunque ya existan estudios de ciudad creativa, algunos no son desde una perspectiva crítica y los que lo se basan en casos de estudios de ciudades europeas o del primer mundo. Muy pocos estudios han retomado ciudades latinoamericanas; aquellos estudios que si lo han hecho lo hacen desde la perspectiva muy alineada con los postulados de Charles Landry o Richard Florida. En ese aspecto se presenta una oportunidad que puede resultar en un análisis desde la orilla crítica de la ciudad creativa y más específicamente de ciudades del sur global como lo puede ser el caso de Bogotá.

### 1.7. Sistema de categorías

| Categoría general: producción social del espacio | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Objetivo | Categoría | Categorías subsidiarias | Definición operativa | Índice o palabras clave | Técnicas de recolección de la información |
| Explicar los efectos socioespaciales de la regulación del grafiti y su uso como herramienta de planificación urbana cultural en Bogotá | Representaciones del espacio: espacio institucional | Producción espacial institucional | Categoría definida a través del discurso lefebvriano de las representaciones del espacio; es decir, aquel espacio concebido técnicamente desde el seno de las instituciones, por ende, también refiere al discurso/práctica de la institucionalidad con respecto al uso del grafiti, su reglamentación y uso en proyectos de ciudad. Se busca identificar elementos de planificación, políticas aplicadas y por aplicar (de ser | • Proyecto de ciudad<br>• Modelo urbano<br>• Modelo de planificación urbano cultural<br>• Cultura y estado<br>• Proyectos de renovación espacial socioespaciales<br>• Proyectos basados en grafiti<br>• Regulación del grafiti<br>• Transformación espacial<br>• Intervención urbana incluyente<br>• Políticas urbanas y espacios comunitarios y locales | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• *Focus group*<br>• Análisis documental |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | posible), financiación y otros datos que den cuenta de la visión estatal. | • Transformaciones espaciales y apropiación territorial | |
| | | Grafiti desde la institucionalidad | Sugiere la visión estatal del grafiti, el uso dentro del acervo de conocimiento técnico planificador y demás productos asociados. | • Grafiti y ciudad<br>• Grafiti y comunidad<br>• Transformaciones espaciales y apropiación territorial<br>• Discursos hacia lo institucional<br>• Regulación del grafiti<br>• Proyectos basados en grafiti<br>• Cultura y estado | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• Observación participante<br>• Análisis visual |
| Establecer las distintas diferencias y/o similitudes que surgen entre el espacio producido por las distintas apuestas de grafiti en la localidad de | Práctica espacial: interacción grafiti, espacio, ciudad | Grafiti como práctica espacial | Refiere al espacio producto de la intervención basada en la IUI-Habitarte y Distrito Graffiti. En ese sentido se busca entender cuáles son las implicaciones socio-espaciales del | • Políticas de planificación urbana<br>• Renovación espacial<br>• Importancia de la cultura<br>• Grafiti como renovador de espacios | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• Análisis documental<br>• Análisis visual |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ciudad Bolívar [Bogotá], especialmente, aquellas relacionadas con el grafiti institucional y el grafiti comunitario. | | | espacio urbano intervenido. Asimismo, este proceso comprende contempla estudiar al estado como productor de cultura capitalizable en pro de la competencia promovida por la ciudad creativa y el capitalismo en sí mismo. | • Creativos locales/participación comunitaria | |
| | | Uso social y comunitario del grafiti | Categoría enfocada en el concepto de grafiti como productor de espacios, mucho más asociado a la voz del sujeto y la comunidad, sin entrar en particularidades. Interesa ahondar en nociones de interacción comunidades con la ciudad, la planeación urbana (segundo espacio) | • Apropiación socioespacial<br>• Relación ciudad-localidad<br>• Concepciones espaciales de la ciudad<br>• Concepciones espaciales de<br>• Transformación y resignificación espacial | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• *Focus group*<br>• Análisis visual<br>• Observación participante<br>• Diario de campos y bitácoras<br>• DRP (solo en caso de no saturar información) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Ciudad creativa: efectos socio-espaciales de la regulación del grafiti | Esta tiene que ver con el concepto de ciudad creativa y la capitalización del grafiti como herramienta de planificación y de renovación urbana, se busca observar de manera sucinta: implicaciones económicas, de manera más amplias: discursos de transformación espacial, casos prácticos y particularidades, ¿por qué regular al grafiti? ¿por qué usarlo en proyectos de imagen de la ciudad y de renovación urbana? A este respecto es complementaria con *grafiti desde la institucionalidad.* | • Discursos hacia lo institucional<br>• Regulación del grafiti<br>• Proyectos basados en grafiti<br>• Cultura y estado<br>• Modelo de planificación urbana<br>• Modelo de ciudad<br>• Participación ciudadana | • Análisis documental<br>• Entrevista cualitativa con guia |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Interpretar la concepción urbano-espacial de los sujetos que usan el grafiti como medio resignificación espacial en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá. | Espacios de presentación grafiti y producción espacial urbana comunitaria | Ciudad como lugar de conquista espacial | Referido a la acción del grafiti, relacionado con aquello del estado incognito y territorial del grafiti, se busca comprender la práctica espacial del grafiti a través de la narrativa y acción espacial de los sujetos. | • Uso y conquista espacial<br>• Dualidad visto/no visto<br>• Práctica de dominio territorial<br>• Espacio urbano y tags<br>• Reconocimiento espacial | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• Análisis documental<br>• Observación participante |
| | | Resignificación espacio-territorial | Categoría asociada a los procesos de resignificación que hacen los sujetos y comunidades a través del arte, y específicamente a través del grafiti. Se buscan elementos comunitarios, espaciales y propuestas de organización espacio-comunitarias con relación a las | • Arte y comunidad<br>• Procesos artísticos comunitarios<br>• Grafiti en los movimientos artísticos<br>• Grafiti como medio artístico de transformación espacial<br>• Territorialización y resignificación<br>• Comunidad, movimientos sociales y grafiti | • Entrevista cualitativa a profundidad<br>• DRP<br>• Observación participante |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | representaciones del espacio presentes en la localidad de Ciudad Bolívar. | | |

*Nota.* Producción propia

## 2. CONTEXTO TEÓRICO

La construcción de los contextos teóricos surge a partir de la propuesta formulada por Ruth Sautu *et al.* (2005), en la cual se propone retomar una teoría general y una específica. La teoría general se constituye "por un conjunto de proposiciones lógicamente interrelacionadas que se utilizan para explicar procesos y fenómeno" (Sautu, Boniolo, Dalle, y Elbert, 2005, p. 34) estrechamente ligados a los supuestos paradigmáticos; por su parte, la teoría sustantiva "está conformada por proposiciones teóricas específicas a la parte de la realidad social que se pretende estudiar" (pág. Sautu, Boniolo, Dalle, y Elbert, 2005, p. 35). La teoría paraguas o general, deviene de la teoría crítica, especialmente se hace un rastreo de la cultura como industria y desde la administración, ligar estas dos categorías de industria y administración resulta fundamental para la investigación, pues brinda el marco de sustento general de la propuesta de análisis entre ciudad creativa y planificación urbana, grafiti y producción social del espacio. Por otra parte, en las teorías sustantivas, están contenidas los presupuestos teóricos de la producción social del espacio, la ciudad creativa y la planificación urbana cultural, y el grafiti.

### 2.1. Fundamentos epistemo-filosóficos

#### *2.1.1. Crítica cultural marxista: industria cultural, consumo cultural y teoría crítica en la planificación urbana cultural*

Como dice Sautu *et.al.* (2005) las teorías generales se relación de manera directa con los paradigmas de investigación, que, para el caso de esta investigación parte desde el paradigma crítico-social (Vasco, 1989) o desde la teoría crítica. A este respecto el paradigma crítico, viene desde los postulados del materialismo histórico y en general de la teoría marxista, que se caracteriza por tener tres grandes áreas de análisis: una primera, relacionada con estructura social, es decir, aspectos relacionados con la producción y relaciones de producción, fuerzas productivas y cuestiones de estructura e infraestructura (Harnecker, 1976), es decir, la parte de economía política y de cuestiones sociológicas; la segunda, uno de sus pilares más conocidos, la lucha de clases, siendo esta una aproximación más ideográfica; y la tercera, la parte ligada a la filosofía del marxismo, la teoría marxista de histórica o, materialismo histórico (Marx y Engels, 1966, 1979).

Así, el pensamiento marxista (Marx, 1980; Marx y Engels, 1966) en analiza el capitalismo, desde la producción y medios de producción hasta la estructura jurídico-política; sin embargo, no es lo único, dado que también se analizan elementos asociados a la interpretación de la historia, donde se entiende que la historia humana ha tenido una constante lucha entre los desposeídos y aquellos que poseen en exceso, del siervo y el señor feudal, el burgués y el proletario […], es decir, la historia humana ha sido una constante lucha de clases; para llegar este análisis Marx (1980) recurre a Hegel y Feuerbach, del primero, retoma la cuestión del dialéctica y del otro el materialismo, es decir, de aquí provienen las bases filosóficas que terminan de dar cuerpo al marxismo.

Como es evidente, la teoría marxista se fue ampliando a diferentes ramas y, así mismo, se fue adaptando a los tiempos, es decir, cumpliendo su función dialéctica y materialista, autores como Lenin (1974), por ejemplo, con el texto *El imperialismo, fase superior del capitalismo* anuncia la transformación del capital, ya no solamente como un modelo económico, sino como un conjunto

ideológico basado en lo económico y político, para el control-represión no ya del proletariado únicamente, sino de territorios e incluso países enteros, este análisis de Lenin se puede observar desde la economía política. En en el campo de la cultura, la teoría marxista es desarrollada desde el punto de vista de Adorno (2001, 2003) y Adorno y Horkheimer (1989), ambos de la escuela de Frankfurt; existen otros autores como Lukács que trataron los temas de la estética y la crítica de la de lo bello desde lo crítico, sin embargo, los aportes de la escuela de Frankfurt, tratan de la cultura como industria.

Precisamente Adorno (2003) señala lo siguiente: pero no habrá que perder de vista, en cambio, que, frente al beneficio en el sistema total, lo útil en sí, que no fue jamás algo inmediatamente favorable para los seres humanos, se convirtió en algo secundario, arrastrado por la maquinaria (p.128). Esto es, una denuncia de como el capital banaliza lo cultural al subyugarle y al convertirle en algo no útil, en la introducción artificial de una necesidad de consumo, siendo esto característica que despoja a la cultura de aquello considerado como lo más elevado y puro, es la manifestación de la condición humana que ha sido adaptada en función de las prácticas de acumulación, convirtiéndose esta, en un monopolio ajustado para el consumo (Adorno, 2001).

> Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 166)

Ahora bien, el capitalismo como parte de su reproducción usa al estado como un vehículo para poder exportar su ideología a las masas, y precisamente este es un elemento muy importante con respecto al uso de la cultura, es decir, el estado puede administrar la cultura a conveniencia y crear una cultura de estado, esto lo señala Baumann (2013) para el caso francés y la política de estado con respecto a este tema. Como se observa hay dos elementos que resultan fundamentales: uno, la industrialización cultural, es decir, el uso con fines de estandarización; una segunda, devenida de la práctica reproductora del estado en términos de ideología, una suerte de monopolio cultural de estado[17]. “Mass art falls victim to the realm of practice through its insistence over against material life upon the thing-like and fetishized character of the cultural goods which it has packed up and dispatched for use” (Adorno, 2001, p. 80)

> La administración que quiere hacer lo que le es propio, tiene que enajenarse a sí misma. Precisa de la denostada figura del experto. Ningún ayuntamiento, por ejemplo, puede decidir de qué pintor debe comprar cuadros, si no puede apoyarse en personas que entiendan algo seria, objetivamente y de un modo actualizado de pintura. Concediendo la necesidad del experto, se vuelve a exponer uno en el acto a todas las objeciones pensables; por ejemplo, a la objeción, entretanto desacreditada, de que el juicio experto no deja de ser un juicio para expertos y se olvida la comunidad al respecto, de la cual, según la frase al uso, reciben su encargo las instituciones; o que el experto, necesariamente él mismo un hombre

[17] *Cfr.* capítulo VI: *cultura entre el estado y el mercado.*

> de la administración, decide desde arriba y estrangula la espontaneidad; de vez en cuando también que su competencia no siempre está asegurada; o que de cuando en cuando resulta difícil separarlo del poder del aparato burocrático. Algo de esto puede concederse, lo cual hará desconfiar del argumento universal de que lo cultural tiene absolutamente algo que ofrecer a los seres humanos: el estado de conciencia por el que hay que regirse según esta argumentación, es en verdad justo aquel que debería romper una cultura que satisface su propio concepto. (Adorno, 2003, p. 144)

Entonces, se observa que el estado y su administración de la cultura, genera esa suerte monopolio, que aunque no es aplicable directamente al arte en sí mismo, en lo contemporáneo se puede observar el control de la misma a través de los mecanismos jurídico-sociales del estado, es decir, a través de las políticas culturales, por ejemplo, en Bogotá, *el plan de estímulos distritales,* con lo cual, se puede inducir que la cultural ha jugado, al menos, para la contemporaneidad, una figura discreta, pero presente. Es decir, el estado como medio de reproducción de capital, ha tomado una parte de lo cultural y han dominado de cierta manera su naturaleza (Adorno, 2003), aunque la cultural sigue siendo la protesta perenne de lo particular contra lo universal, mientras que lo segundo no esté reconciliado con lo primero (Adorno, 2003, p. 128), por tanto la relación dialéctica entre cultura y administración no tiende a expresar aquella irracionalidad sacrosanta de la cultura; la administración, por ende, y dadas sus categorías objetivas y su composición personal, se aleja cada vez más de lo cultural, es decir, la administración no por lo general no comprende la características de lo administrado, todo lo contrario lo subsume en lugar de comprenderlo (Adorno, 2003).

Ahora bien, se tiene dos grandes elementos que componen a la industria cultural, uno relacionado con los aspectos capitalización y por tanto de institucionalización de la cultura y el arte; un según, devenido de la forma de traída por el binomio capitalismo-estado, la administración de la cultura, que, en otras, termina siendo el uso de la cultura por parte del estado (Adorno, 2001; Baumann, 2013). Estos dos grandes pilares que denunció la escuela de Frankfurt a través de Adorno y Horkheimer, se han mantenido vigentes y han ido adaptando a las transiciones históricas como sociedad. A este respecto, dada los cambios que suceden como sociedad, se ha visto que la administración ha sabido acomodarse a los tiempos y de ahí se limitado en reproducir en la cultura el delito que esta misma ha cometido contra sí, a lo cual la cultura y la administración serían una pieza de representación, en ocupación, a la postre en un sector del tratamiento de masas, de la propaganda, del turismo (Adorno, 2003).

Como bien se sabe, la planificación crítica deviene del paradigma marxista, adaptando los postulados a las necesidades teóricas y prácticas. Como se ha venido enunciado durante el problema y los antecedentes de este, la planificación urbana ha optado por usar a la cultura como forma de producción espacial, de renovación. Empero, y cada vez más frecuente, lo ha hecho en la bandera de la ciudad creativa, aunque las ciudades no hayan dado cuenta de ello. Aunque en ciertos casos no hay una consciencia plena, la administración de la cultura es una realidad al menos en el mundo occidental, y que ahora, dados los procesos de competencia producidos por la globalización,

las ciudades recurren cada vez más a la cultura y generan políticas para ello (Duque, 2015). Es así como la ciudad se convierte, en un lugar para la gestión y toma de decisiones que guían que guían el desarrollo de las relaciones de producción, despliegan mecanismos para la división del trabajo y estimula la constitución de la red urbana (Migueltonera, 2019), y en esa vía la planificación urbana se sitúa dentro del marco de unas relaciones de autoridad y sumisión que están presentes en la sociedad capitalista, por tanto debe comprenderse que la planificación en sí, está ligado al desarrollo y expansión del capital dentro de las ciudades, de hecho, tales relaciones regulan la identidad y el cómo funciona la disciplina; la planeación urbana no debe ser tomada de manera ingenua, dado que no puede considerarse como un proceso que identifica y moviliza ideas, y muchos menos puede vérsele como un interés público que está separado de lo social, todo lo contrario encuentra asidero allí (Scott y Dear, 2018). Con respecto a lo anterior, téngase en cuenta lo siguiente:

A. Las ciudades están embebidas en dentro de un cúmulo de relaciones sociales amplias, que moldean la forma y el carácter del proceso intraurbano.

B. Las ciudades en el capitalismo son por su naturaleza social, construcciones que en varios modos reflejan, apoyan y resuenan en la dinámica de acumulación.

C. Sí las ciudades derivan den un conjunto amplio de relaciones sociales, estas entonces, son la reproducción instrumental de la sociedad como un todo. (Scott y Dear, 2018, p. g)

El precedente desarrollado en marxismo cultural por Adorno (2001, 2003) proporciona un marco amplio de compresión de como la cultura y el arte han llegado a ser moneda de cambio en los procesos de producción de espacios urbanos. Ya no solamente en las sociedades altamente industrializadas, la cultura de masas se adapta a las necesidades de consumo cultural y material, sino que, dado el proceso de expansión del capitalismo como modelo imperante, este ha podido expandirse a escala metropolitana y propuestas como la ciudad creativa tienen una fuerte aceptación, puesto que representa la materialización contemporánea de esa administración de la cultural industrial. Guazon (2013) tomando como base a Sharp *et al*., han notado que el arte público (para el estudio el grafiti) ha sido retomado como un elemento inherentemente político, independientemente de la escala o forma de intervención; estas manifestaciones deben ser examinadas en una doble vía: la forma en que interactúan con el espacio urbano y su producción, y su proceso de implementación en la planificación de las ciudades.

Estos cambios de perspectiva vienen asociados a una transformación en el modelo de consumir lo cultural (García Canclini, 1995); de hecho, la difusión traída por el despliegue de la globalización como una forma de transmisión de información de forma más instantánea crea nuevamente una forma de consumir (aunque también podría considerarse una evolución del modelo de consumo anterior). Entonces, con una nueva forma de entender la cultura, no como un elemento constituyente de la subjetividad, interacción y la condición humana en sí misma, sino, más bien como como mercancía, es apenas normal que la masificación y el despliegue de lo cultural haya saltado a lo urbano. La competitividad urbana que traería consigo al consolidarse el sistema de competencia al acortarse el tiempo y las distancias, la información instantánea, produce nuevas

formas de entender la producción espacial y de ciudades, la cultura imperante lo sabe, y aboga por implementar soluciones que responden a los intereses del sistema, qué, aunque en ciertos casos resultan muy nobles[18], siguen siendo producciones devenidas desde el capital y se reflejan en el estado. Así pues, las ciudades se han visto avocadas/constreñidas a participar de la red global, y entre más visible sea más capital y creativos atraerá, bajo la premisa de un entorno cultural que responda a sus necesidades de consumo (Scott, 2007). La economía cultural está ya definida como la «venta y compra de experiencias humanas» en «ciudades temáticas [themed cities], sucesos de interés común, centros turísticos de entretenimiento, galerías de tiendas [shopping mal/s], turismo global, moda, cocina, deportes y juegos profesionales, cine, televisión, mundos virtuales y otras experiencias simuladas». Estos «representan el nuevo estadio del desarrollo capitalista" (Rifkin, 2000 en Yúdice, 2002, p. 239). Las ciudades necesitan de una industria cultural de estado que le facilite tener un mecanismo de competencia que genere tanto productos culturales basadas en netamente desde lo estatal como *Habitarte,* o que sean financiadas con recursos estatales y ejecutadas por civiles e incluso por la empresa privada. Es menester mencionar que el surgimiento de este aparato industrial desde el estado no surge al azar, todo lo contrario, encuentra raíces en algunos hechos que se pueden solapar,

a. El giro cultural no solo en las ciencias sociales, sino el giro cultural en general, con la masificación de la cultura traída en parte por los avances de la tecnología y el cambio en el modelo, al volverse la cultura mercancía (Adorno, 2001, 2003; Amin y Thrift, 2007). Asimismo, es necesario mencionar la estatización de la cultura con los fines de preservación y construcción de imagen –tanto interna, como externa– que implementó Francia en el siglo XIX y XX; es aquí donde se puede comenzar a comprender la necesidad e interés sobre el dominio de lo cultural, tanto como para una dinámica de mercado como de legitimación cultural (Bauman, 2013).

b. La consolidación de la globalización como un proceso de intercambio no solo de información, sino de expansión del capital a todo el mundo y permitió su funcionamiento de manera rápida, casi instantánea; en este marco, las ciudades las ciudades han tenido que adaptarse a estas transformaciones de un mundo globalizado y por tanto adoptar tanto su aparato económico y político para competir con otras (Cox, 1993). Con lo cual tener una industria cultural de estado es una lógica coherente, de hecho, el estado posee el recurso y la ciudadanía en general es su recurso humano, por tanto, financiar proyectos culturales es una forma de producir cultura con interés estatal, ciertamente a bajo costo, e impactando de manera territorial.

c. El auge de la cultural ha hecho que recientemente hayan surgido propuestas de ciudades planificadas desde la creatividad: sea para transformar espacialmente los entorno

[18] Un ejemplo de este caso lo proporciona Kotaria *et al.* (2020), con los Objetivos del Desarrollo Sostenible, a pesar de ser una propuesta muy noble para intentar frenar el cambio climático y fenómenos asociados a este, no deja de ser una escisión de una visión del capital sobre el asunto climático. Por ende, las respuestas y acciones no responderán no solo adecamente, sino que de plano no serían muy útiles, dado que no combaten la raíz del problema. *Cfr. Concentración económica y poder político en América Latina* pp. 499-518.

> degradados con una lógica participativa de la comunidad y como recursos valiosos (Landry, 2008) o bien desde una lógica de atraer creativos -sujetos con estudios en sectores asociados con la tecnología y los negocios- que necesitaran de una oferta cultural para sus necesidades culturales y que según Florida (2001), son dinamizadores económicos. Por ende, no es raro que las ciudades velen por formas de acumulación y competencia con otras, por tanto, la distinción es un adjetivo que no es fortuito, la cultura ha tenido tanto auge en la forma de planificar las urbes (Sacco, Tartari, Ferilli y Tavano, 2018). La metrópoli actual necesita promocionarse, diversificarse, de lo contrario se verá relegada en la escala global.

La cultura como menciona Adorno (2001), como artefacto de la proyección del estado desprende una relación molecular con su administración, por una parte, el aparato ideológico del estado no puede ser impreso de manera directa, sino que debe ser hecho a través de lo indirecto, donde su control no es tan fuerte y hay más margen de crítica/reacción –aunque sujeta aun a la gran estructura ideológica del estado, en la época actual n la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales […], sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano. (Yúdice, 2002, pp. 25-26). Un claro ejemplo son las leyes de cultura, que se encargan no solo de la conservación y clasificación de su patrimonio, sino también de su explotación no [y] comercial. A este respecto

> La administración que quiere hacer lo que le es propio, tiene que enajenarse a sí misma. Precisa de la denostada figura del experto. Ningún ayuntamiento, por ejemplo, puede decidir de qué pintor debe comprar cuadros, si no puede apoyarse en personas que entiendan algo seria, objetivamente y de un modo actualizado de pintura. Concediendo la necesidad del experto, se vuelve a exponer uno en el acto a todas las objeciones pensables. (Adorno, 2003, p. 144)

Desde esta relación de colonialismo se puede introducir los postulados de Escobar (1997), que introduce una relación entre el/la planificación/desarrollo y las formas de dominación colonial. El escrito de Arturo, precisa que el ejercicio de planificación es un esfuerzo y creencias de que el cambio social puede ser artificialmente inducido, y por lo tanto puede ser dirigido y manipulado (Escobar, 1997, p. 216). El autor hace un recorrido breve histórico breve, donde sitúa y localiza el proceso de planificación en la alta modernidad y especialmente en la revolución industrial, cuando aparecen las formas modernas económicas y de producción basadas en capital.

El aparecimiento y devenimiento de un pensamiento social y económico (nacimiento del mercado y del capital como modelo socio-económico) requirió de la implantación de una serie de mecanismos y tecnologías de poder basadas en el control y en la implantación del sujeto en el modelo emergente; así como ver a la ciudad como un elemento en el cual debe ser ordenado e higienizado; esta época ve el nacimiento de dos profesiones: trabajo social y la planificación/planeación. Escobar (1997), ve a la planificación muy ligada con los procesos de desarrollo modernos instaurados después de la Segunda Guerra Mundial, en los cuáles se comienza a tener un proceso de comprensión de fenómenos: la educación, la pobreza, el desempleo, etc. Todo

esto sirve como marco para generar una planificación no solo a nivel ciudad, la planeación no es ya un elemento marcado a la ciudad, es una disciplina que se puede expandir al dominio de lo social en sí mismo. De ahí que el autor menciones que la planeación al llegar a su madurez racional ve en algunas prácticas sociales y culturales un enemigo a combatir y pro lo tanto lo convierte en un blanco de la racionalidad de capital. Finalmente, todo el aparato teórico desarrollado en el texto, se ve en una clave poscolonial, en la cual se identifican los factores y atributos de un neo-colonialismo desde una lógica de mercado, que impone su racionalidad a modo de que solo él puede ser el modelo emergente, desde el cuál planificar y gerenciar el desarrollo de los países con una menor curva de crecimiento. Finalmente, Rahnema (2010), sugiere que ninguna panacea por más democrática o participativa que sea, no puede brindar a una sociedad enferma compuesta de personas condicionadas o sin vitalidad aquello que individualmente no poseen. Lo que, sin duda alguna, reafirma la posición del autor al considerar que la participación se ha vuelto un mero trámite metodológico-instrumental en muchos casos, así como lo peligroso que es el asunto del mesianismo en la comunidad. La participación en sí misma no es algo malo, pues sin duda alguna es algo inherente a la existencia humana en sí misma, lo peligroso radica en la acepción que se le dé.

## 2.2. Teorías sustantivas

### *2.2.1. El espacio y la producción social del espacio*

El espacio de interés para la geografía crítica como tal no es el espacio euclídeo (aunque si lo retoma en sus análisis) y mucho menos un espacio absoluto como contenedor de objetos geográficos (este es usado para ver las relaciones humano-objeto); como no lo es una determinada porción o región de la superficie terrestre; y mucho menos el sistema abstracto de movimientos, nodos, redes, superficies y jerarquías[19], sino el espacio social producido por las relaciones sociales y las relaciones entre la sociedad y la naturaleza, como la práctica humana dentro de ese mismo espacio (Harvey, 1977). Sí bien Lefebvre (2013) reconoce estás características y no las niega en absoluto, dado que corresponden a un recorrido tanto histórico como aportes que otras ciencias y disciplinas han hecho al estudio del espacio. Sin embargo, lo que dota de sentido al espacio para Lefebvre, son las interacciones humanas que se dan dentro del mismo, es decir, por antonomasia, el espacio es social y este es producido en esa vía. El espacio geográfico y sus formas son productos sociales que no se explican por sí mismos. El espacio en sí mismo no explica nada, sino que necesita ser explicado (Delgado, 2003), es producto del relacionamiento social y de las sociedades en sí.

Cada sociedad construye su espacialidad de acuerdo a su contexto, racionalidad, pautas culturales y políticas, pero también de acuerdo a la historia que le precede y precisamente esto es lo que hace que el espacio sea un producto social y no un espacio un espacio abstracto, "espacio y tiempo son construcciones sociales profundamente arraigadas en la materialidad del mundo y son el producto de las distintas formas de espacio y de tiempo que los seres humanos encuentran en su lucha por la supervivencia material" (Delgado, 2003, p.87). Henri Lefebvre en *La producción social del espacio*, desarrolló los postulados para lo que ulteriormente se conocería como la trialéctica del

[19] Este y los casos nombrados anteriormente, son de análisis para la geografía crítica,

espacio, lo que en todo caso, supone un avance en la compresión de los fenómenos espaciales desde una óptica mucho más cercana a las interacciones humanas y el espacio que les rodea, transforman, apropian y convierten en territorios y lugares; desde esta apuesta teórica, Lefebvre en sus postulados describe el espacio a partir de la prácticas humanas y es más, a lo cual el ser humano se convertiría en un agente influyente en la caracterización del espacio. Relaciona lo *percibido*, con la práctica en sí misma en el espacio, lo *vivido*, con aquello que representa símbolos e imágenes que integran el diario vivir y lo *concebido* que corresponden a la organización, el poder, producción desde esferas de direccionamiento de un diseño y aprovechamiento de un interés particular.

Cada sociedad, tiende a producir su espacialidad, y no puede comprenderse sin las relaciones de producción e interacción que predominaban en el tiempo; de esto Lefebvre (2013) hace un arduo recorrido en *La producción social del espacio,* cada época posee un sistema espacial diferente al que le precede y al que le sigue, es decir, el espacio es histórico, aunque no es lo único, sin duda alguna es el producto del ser, estar y habitar en el mundo. "Las concepciones de espacio y de tiempo dependen igualmente de los acervos culturales, metafóricos e intelectuales de los grupos sociales. Tiempo y espacio son hechos de la naturaleza, pero tales hechos no se pueden conocer por fuera de nuestro entramado cultural" (Delgado, 2003, p.87). Sin interacción humana el espacio no sería más que un contenedor, pues sin el aspecto simbólico y vivencial que se impregna en él, la figura de espacio social sobre la que se debate hoy en día no existiría. Todo esto lleva sin duda a declarar: el espacio es un producto humano, y a pesar que exista por fuera de él, pues ya viene dado, es el ser humano quien lo dota de sentido. En esa misma vía Lefebvre (2013) se pregunta ¿qué es la producción social del espacio? Ya se ha respondido parcialmente, pues tiene sentido en el marco de la interacción. Pero ¿qué es producirlo? A este respecto, el autor menciona la diferencia entre el modo tradicional (marxista) del vocablo *producción* y entre el contexto que nos atañe. En esa vía, para Lefebvre sus productores son aquellos sujetos inmersos en él, y que al estar inmersos dotan de sentido el espacio físico, generan una interacción al usar el espacio según su alcances, propiedades e intereses particulares, así no sean conscientes de que lo están haciendo; desde luego que bajo esta postura quien produce el espacio en primera medida es quien lo habita, seguidamente estará, el usuario causal, para ya terminar con quien conoce desde la teoría y no desde la experiencia misma. este respecto, estaría bien considerar la aparición de nuevos sistemas de relacionamiento con los espacios intervenidos, toda vez que para Lefebvre (1991) citado en Oslender (2002) «el espacio no es un objeto científico separado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico». Es decir, el espacio no puede separarse del uso y de la intencionalidad de este, dado que es un producto humano, siempre habrá intereses sean individuales o colectivos que permearan la forma de interacción entre sus habitantes, usuarios casuales y aquellos dedicados al manejo burocrático y técnico de este; el espacio se define en relación con los seres humanos que lo usan, que lo disfrutan, que se mueven en su interior, que lo recorren y lo dominan (Signorelli, 1999, p. 53). En esa vía, el espacio producido admite la convivencia entre diferentes formas de entenderlo, que al menos para el caso de Lefebvre, se traducen en tres: lo percibido, lo concebido y lo vivido.

Lo percibido, todo aquello que está relacionado con las prácticas sociales. Es aquello que permite relacionar el espacio social y la relación que se desprende del producto de la existencia humana; es decir, *la práctica espacial* es el relacionamiento de los sujetos con su interno y las relaciones de reproducción y producción que le son intrínsecas del contexto que permea al sujeto. Esto quiere decir que se corresponde con aquello ya dado y que precede a la existencia humana, pero que no le es indiferente puesto que es en este mismo escenario donde se desarrollan el relacionamiento social, de actividades cotidianas y de desenvolvimiento humano; en todo caso es aquello físico, descriptible y que se es materialmente perceptible, pero que supone un uso racional para fines de producción y reproducción.

Por otro lado, lo concebido, es aquello que ya nos viene dado y sobre lo cual no se ha tenido injerencia alguna; es aquel producto de los planificadores, urbanistas, entre otros sujetos, que cumplen un rol de *crear* la ciudad y sus espacios de acuerdo a las necesidades técnicas que le obedecen tanto al ordenamiento territorial como a la expresión de una identidad propia o prestada del espacio que se planifica. A este respecto, el mismo Lefebvre (2013) entiende que es en este proceso donde se produce la desconexión entre habitante e instituciones y sus representantes, pues la búsqueda del espacio ideal o que se asemeje a las características y necesidades varía entre sujetos. Claramente el uso del espacio y del suelo, varía en función de quien ejerce el dominio o del propósito del mismo, y por lo general no es un elemento que se deje al azar, "en ninguna sociedad el uso del espacio se deja a la inmediatez y a la espontaneidad instintiva; al contrario, siempre está socialmente reglamentado y culturalmente definido" (Signorelli, 1999, p. 56). Este espacio concebido se puede resumir en que es aquello sometido a la cohesión, a las reglas de la coherencia y por supuesto, las relaciones de producción, de orden (Lefebvre, 2013).

Como último elemento de la tríada espacial se tiene aquello denominado como lo vivido. En términos simples, esto se puede dejar en que es aquello percibido, interpretado e imaginado en la realidad por los sujetos. Sin embargo, el denominado tercer espacio, tiene serias imbricaciones del primer y segundo espacio. Lo vivido no puede simplificarse en algo tan básico, toda vez, tiende a condensar la interpretación del espacio que ya ha sido concebido con aquello que ya ha sido previo a la existencia social y personal. Por tanto y por antonomasia, es la ideología propia e individual que se impregna al espacio, donde lo interpersonal y simbólico interactúan; en esa vía es aquello que los sujetos viven, interpretan, sueñan, conciben e imaginan de acuerdo a su experiencia personal (que viene mediada por lo histórico, económico, social y lo cultural), así como aquello que es construido conjuntamente con otros sujetos que habitan el mismo espacio.

Como se ve, la tríada espacial concentra una gran cantidad de conceptos que si se separan serían ininteligibles o bien no tendrían el mismo impacto en el marco de la compresión de la interacción-sentido-acción humana del espacio. Esto lo comprende Lefebvre (2013) como lo comprende Harvey (2013)., no se pueden desligar las prácticas sociales del tiempo y espacio en el cual se desarrollan, por cuanto son factor imprescindible para la reproducción de la vida social, de prácticas materiales que expresan el ser y el estar de los seres humanos en el espacio que habitan.

***Tabla 1***. Trialéctica del espacio desde Lefebvre, Harvey y para la investigación

| TRIALÉCTICA DEL ESPACIO | | | |
|---|---|---|---|
| | **HENRY LEFEBVRE** | **DAVID HARVEY** | **LA INVESTIGACIÓN** |
| Percibido | *1. Prácticas espaciales:* el espacio de las formas materiales y de las practicas sociales. (2013, p. 92) | Mundo físico que genera una estructura social. Es el primer espacio (1997, p 74) | Es el espacio donde se desarrollan las prácticas sociales, lleno de valoraciones por el uso cotidiano |
| Concebido | *2. Representaciones del espacio:* Es el espacio conceptualizado por los planificadores, urbanistas, tecnócratas. (2013, p. 92) | El segundo espacio es un espacio mental (…) tiene que ver con lo subjetivo, con la imaginación, con las | Un espacio racionalizado a través del diseño, la planificación, el orden y coherencia la regulación y la normatividad |
| | | ideas de los mapas mentales. (1997, p 74) | vigente que responde al ideal de organización |
| Vivido | *3. Espacio de representación:* De la misma forma, es el espacio que abarca los primeros y los envuelve en la experiencia más íntima: el espacio vivido (2013, p. 97) | Este tercer espacio es un espacio vivido (…) como el espacio experimental, empírico, además del espacio imaginado. (1997, p 75) | Un espacio de experiencia propia del habitante y del usuario del espacio en el marco de la apropiación culturalsocial de los lugares y territorios intervenidos con grafitis. |

*Nota.* Construcción propia

Ninguna categoría de las que componen la trialéctica del espacio sugiere una mayor importancia que otra, por el contrario, todas se posicionan como fundamentales y no se pueden comprender procesos espaciales de una manera holística si se separan, todo lo contrario, un análisis conjunto de lo percibido, concebido y vivido permite sostener un lenguaje común. Cada elemento que compone la triada es dinámico y tiene sus propias características, en lo percibido: la práctica espacial; lo concebido: el espacio planificado, ajeno y propio a la vez, dotado de una coherencia interna guiada por las normal y reglas establecidas en el seno de la sociedad que permea dicho espacio; y lo vivido: aquello experimentado, interpretado, imaginado y soñado por el habitante. El hecho mismo que un elemento aporte más que otro desde la óptica de quien analiza, no tiende y hace que se dé una relevancia superior, siempre habrá conexión dialógica entre los tres elementos.

Igualmente, la trialéctica no es un sistema cerrado, por el contrario, es un sistema abierto a otras categorías de análisis espacial siempre y cuando no destruya o distorsione la esencia misma de los elementos que componen la trialéctica. Como sistema, se vincula como un todo a categorías de análisis espaciales en pro de constituir los factores de la construcción social del espacio, pero no significa que se cohíba de sus componentes para analizar un fenómeno en particular como la percepción o la concepción

Es así como como la trialéctica conforma un solo término, empero, dependiendo de la necesidad propia de contexto puede desprenderse en cada uno de los conceptos (concebido, percibido, vivido) que lo conforman si se desea; en todo caso, lo que no puede hacerse es separar su intencionalidad de conjunto, por tanto, la trialéctica debe contener un lenguaje en común, y en todo caso, cada concepto es complementario y no se pueden ver como partes separadas. Se comprende la trialéctica del espacio cuando se reúnen el espacio percibido, el espacio vivido y el espacio concebido en una sola interpretación y significación. Es importante resaltar que estos son dinámicos, pero estos no aportan en una misma magnitud. Su aporte en la trialéctica es entonces variado, pero siempre presente en la constitución del proceso. El hecho mismo que un elemento aporte más que otro, no indica que tenga una mayor relevancia ante los demás ya que siempre se presenta una conexión dialógica entre los tres elementos. Igualmente, la trialéctica no es un sistema cerrado, por el contrario, es un sistema abierto a otras categorías de análisis espacial siempre y cuando se sigan los principios rectores (teóricos) compatibles con la producción del espacio. Como sistema, se vincula como un todo a categorías de análisis espaciales en pro de constituir los factores de la construcción social del espacio, pero no significa que se cohíba de sus componentes para analizar un fenómeno en particular como la percepción o la concepción reproducir la vida social, prácticas materiales tan variadas como el espectro de experiencias individuales y colectivas.

Ahora, bien según Harvey (1977, 2012) la constitución de procesos espaciales tiende a generar/producir un espacio/tiempos característicos de la época en la cual surge; en ese entendido, esto posibilita la existencia de múltiples espacios y tiempos que coexisten en el mundo. A este respecto que haya la existencia de multiplicidad de espacios sociales, culturales, etc., no indica que todos poseen la misma simetría, en el entendido de que hay un espacio el se posiciona como dominante, y refleja las necesidades e intereses de los poderes imperantes. Así pues, la producción debe ser analizada desde la perspectiva de unas prácticas que presentan las siguientes características: son multi-escalares, espaciotemporales y altamente materiales (Harvey, 2012). La perspectiva dialéctica, ha de ser un método que permita explorar, indagar y analizar las tensiones surgidas en el seno de la producción espacial, a lo cual es imperioso debatir y generar análisis de estructura sobre las contradicciones que concurren del capitalismo; dichas contradicciones propician tensiones en la sociedad que han de ser solucionadas, es en ese entendido que se constituyen la base de los cambios, se crean los argumentos de las alternativas. Finalmente, así como se menciona que deben analizarse las estructuras de capital, de poder y de reproducción que surgen el seno del capital para propender a generar espacios de esperanza y alternativas de cambio, debe verse y entenderse que existe el inconveniente de cómo reflejar en un sentido provechoso la interpenetración entre un proceso social y una forma espacial surgida de la práctica y existencia

humana, en sí mismo, es un problema que atañe a una solución a través de la práctica humana, no puede considerarse como problema que se refiera sólo a las propiedades de la realidad en sí (Harvey, 1977).

### *2.2.2. Un barrido sobre lo que es grafiti*[20]

Desde su surgimiento por los años 70', el grafiti se tomó muy rápido las ciudades, Nueva York en un principio, Filadelfia le siguió, y básicamente después, todo el globo. En su aparición, esta corriente ligada al movimiento del *hip-hop* tuvo un gran auge en los barrios bajos ingresos económicos, en los denominados *ghettos*. Así, no es raro deducir que nace como un movimiento clandestino, como un movimiento de expresión por le cuál las marcas territoriales y el reconocimiento incognito de los grafiteros son un aspecto de suma relevancia. A este respecto, el primero en comenzar a gran escala con esta práctica es *Taki 183* quien ejecutaba sus intervenciones en los vagones del *New York Metro Railway*, en esencia, las intervenciones artísticas del sujeto en cuestión, consistía o bien dejar su *tag* o en otras ocasiones un grafiti (véase imagen 1). Esta práctica comenzó a ganar más terreno por las ciudades, y entre más expandido se hacía más llamaba la atención de las municipalidades.

No es extraño observar que a pesar de que el grafiti, según Silva (2013)[21], desprende una emisión desconocida, no es dirigido a nadie en particular, no garantiza cuanto va a durar o cuando se va a dar su aparición en tal o cual espacio ni siquiera en cuanto sus efectos, se convirtió en una práctica recurrente, no solo en su cuna, sino en todo el mundo. Sin embargo, a pesar de la *incertidumbre de su duración* no puede separársele de su contenido político y por supuesto de su interés por establecer el reconocimiento incognito y territorial (Van Loon, 2016). En esencia, el nacimiento de esta corriente tiene que ver más con un propósito de marcación y diferenciación estilística que denotan unas conductas altamente espaciales, pues ningún grafitero quiere ser comparado con otro, y más importante aún, ninguno admite el reemplazo de su *obra* por otra. En esencia esto genera una disputa por los espacios y de hecho una rivalidad entre sujetos y *crews* en muchos casos. La disputa por el espacio, es algo patente, y que genera la búsqueda de nuevos *spots*[22] el grafiti pasa por subvertir un orden (social, cultural, lingüístico o moral) y que entonces la marca grafiti expone lo que precisamente es prohibido, lo obsceno (socialmente hablando), apuntaba a un tipo de escritura perversa que dice lo que puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido (lo indecible éticamente que irrumpe como ruptura ética) se legitimaba. (Silva, 2013)

[20] Se expondrá la vertiente contemporánea, en ningún caso se nombrará los inicios o la fase antigua.

[21] Es necesario aclarar que el autor, para este caso, no se refiere al *muralismo,* sino más bien, a lo que se ha mencionado anteriormente como *tagging* o *bombing*. Silva (1992, 2013) en sus estudios del *graffiti* hace varias claridades, una de ellas es el impacto que puede tener sobre el imaginario colectivo la aparición de una imagen con un mensaje contrahegemónico, que, en todo caso, la representación del imaginario será diferente en el caso de mensajes *anti-sistema* que por una imagen avocada a la representación gráfica estilizada como lo son las pintadas producidas por el muralismo.

[22] En el argot del grafiti, se suele llamar *spot* a aquel espacio libre susceptible de ser pintado y « conquistado» por un individuo o grupo.

**Figura 5**. *Representación de un grafiti hecho por Taki 183*

*Nota*. Recuperado de Pinterest

Como se observa en el estudio de Silva (1992), el grafiti tiene una condición de lo vetado, lo subversivo, en suma, lo prohibido. Esta cuestión no está muy lejos de la realidad, pues no son pocos los estudios que han detectado en el grafiti una expresión indeseable y a menudo como una representación caótica del arte. New York fue la primera ciudad en experimentar este movimiento, pues allí se da su nacimiento con grafiteros reconocidos como *Taki 103* uno de los primeros artistas, quién llegó a pintar una cantidad significativas del metro de esta ciudad. A este respecto, Cresswell (1992) menciona: "The issue of graffiti indisputably has some significance in New York City. Graffiti became a public issue in the early 1970s when stylized names and street numbers began to proliferate in New York City (as well as Philadelphia). It did not take long to catch the attention of the New York Times and the city government" (p. 331) este respecto, siguiendo los postulados de Signorelli (1999), cabe resaltar: así como la ciudad puede incluir, también puede excluir dependiendo de su lenguaje y para quien este hecho, de esta manera conserva el *grafiti* conservaría su sentido contestatario con una emisión diaspórica e irregular, sin un sujeto en particular, pero con un sentido de pertenencia de los muros como propios (van Loon, 2016); o bien puede ser, que, una parte los grafitis sea totalmente claro para la interpretación (como sucede con el *Street art y el muralismo*) y que genera una vista agradable del entorno a quien le vea, por cuanto son figuras armonizadas en relación a la dimensión  y esteticidad.

Bien puede decirse del *muralismo*, que debido a sus grandes dimensiones y elaboración (generalmente por *grafiteros* reconocidos) pierde su sentido contestatario y espontaneo, más no político, pues la imagen en sí representa una apuesta política (Rosler 2007; van Loon, 2016); no obstante, una buena proporción es usada como código entre *crews*, por tanto, genera una substracción de los demás sujetos al mensaje original, pero no a como se da la construcción del espacio alrededor de dicha imagen, es decir, el espacio donde se elaboran tales imágenes es y será un espacio político, un espacio producido socialmente (2013).

Tal como indica Van Loon (2016) la producción del *graffiti* puede ser realizada en una doble vía, tanto como acto ilegal o legal, es decir, mientras uno es hecho en las sombras, el otro es desarrollado y hasta respaldado por las autoridades de la ciudad. A este respecto, emergen varias cuestiones: primera, la construcción de imágenes con sentido contestatario pueden ser realizadas por las mimas personas que realizan grandes intervenciones financiadas por el gobierno de la ciudad; segundo, llama la atención que a pesar de que la mayoría de los graffiteros realicen ambos tipos de grafiti, no se les penalice por lo que podría ser considerado como daño a la propiedad privada, sino que este aspecto se obvia y pasa a un segundo plano. En todo caso y para enfocar este asunto, el uso del grafiti no se reduce a plasmar una serie de imágenes en la ciudad, todo lo contrario, supone una herramienta desde la cual se pueden realizar acciones de «estetización» de la periferia y de los espacios urbanos deprimidos e *hiperdegradados* (Davis, 2014), sobre los cuales su uso es de especial interés, sea para el gobierno urbano o para aquellos interesados en el espacio urbano. Bajo esta situación, en ciudades como Bogotá, y como Harvey (2012) menciona en un sentido más global, el uso de los grafitis ha configurado una importante herramienta para producir espacios en las urbes alrededor de todo el globo y que es explotado por sus administraciones; no es ya, la lucha contra el grafiti, sino el grafiti como forma de producción social del espacio y de ciudad en tono institucional.

En suma, la esfera del grafiti se debate entre dos corrientes bastante profusas, una considerada ilegal, y sobre la cual el estado aplica medidas restrictivas, de control y borrado. Pero, por otra parte, se observa una fascinación por utilizar este movimiento como una herramienta de desmarginalización. Por otro lado, una corriente abiertamente apoyada, con el pretexto de *ayudar a mejorar la estética de la ciudad*. Sea cualquiera de los dos casos, ambas formas generan imaginarios sobre las personas que habitan la ciudad, pero más allá de los imaginarios, permiten observar una urbe en una disputa constante, en una construcción espacial que termina incidiendo en un espacio de representación (Harvey, 2012).

**Tabla 2.** *Conceptualización de los estilos de grafiti*

| DENOMINACIÓN | MÉTODO ARTÍSTICO |
|---|---|
| **Grafiti** | Creación de piezas y de tags a través de palabras y textos estilizados, a menudo, con pintura en latas de aerosol. |

| | |
|---|---|
| *Grafito* | La singularidad del grafiti; una inscripción o dibujo en una superficie pública. |
| *Pieza* | Un mural basado en grafiti |
| *Tag* | La firma personal de un artista o grupo (*crew),* a menudo, escrita de forma de repetitiva, para ganar reconocimiento o marcar territorios. |
| **Street art** | Arte visual ubicado en espacios públicos, usualmente sin permisos; incluye estilos tradicionales como el grafiti; también referido (el estilo) posgrafiti y o arte urbano. |
| *Paper paste-ups* | Arte impreso y pegado en paredes con engrudo. |
| *Pósters* | Grandes carteles impresos y facturas que a menudo se utilizan para anunciar o publicitar; en forma más pequeña, se puede denominar volantes de papel. |
| *Señalización* | Letreros metálicos de aspecto oficial colocados en vías públicas |
| *Esténcil* | Palabras o imágenes cortadas en una pieza delgada de plástico, cartón o metal; la pintura en aerosol cubre el corte y deja impresa una imagen a menudo, muy estilizada. |
| *Scratchiti* | Grabados realizados sobre superficies de vidrio y plástico con objetos afilados. |
| *Calcomanías (Stickers)* | Etiquetas prefabricadas, etiquetas de nombre, etiquetas de envío y calcomanías |
| | colocadas en recipientes de basura, letreros, buzones y superficies similares; utilizado como bombardeo de imágenes y producción de sentido cultural. |
| *Street installations* | Arte tridimensional colocado y trabajado en entornos urbanos. |
| **Muralismo** | Una gran pintura u obra de arte visual situada en una pared (*spot*) |

*Nota*. Adaptado de Ulmer (2016), traducción propia.

Como se observa en la tabla, existen diferentes vertientes dentro del mismo movimiento del grafiti, que según Ulmer (2016), se pueden clasificar en tres: grafiti, *street art* y muralismo. Claramente dentro de cada una de las ramas existen subdivisiones y estilos característicos propios de cada vertiente. Vale resaltar que al menos las primeras corrientes que se observan en la tabla, son consideradas ilegales (o al menos rechazadas socialmente por no tener una amplia aceptación) y tienen sanciones de tipo correctivo. Asimismo, dentro de esa de estas subdivisiones debe verse el espectro que produce cada forma particular de grafiti, las producciones espaciales que cada una tiene distan y se asemejan más a un proceso opuesto de consolidación espacial. El grafiti surge como un movimiento altamente contestario, asociado a una práctica de reconocimiento territorial y como una división del mismo; y, en los últimos años, con la adaptación del *Street art y* el muralismo, ese sentido contestario pasa a perderse en la medida que responda a una institucionalidad.

### *2.2.3. Ciudad creativa, planificación urbana y grafiti*

Que movimientos como el grafiti y sus expresiones tengan cabida en las políticas y ámbitos de planificación urbana en ciudades como Bogotá, marca una necesidad de un vuelco hacia lo artístico, en sus diferentes expresiones. El arte visual antes asociado a actos antisociales (Halsey y Young, 2006), ahora es moneda de cambio y puede considerarse como nueva modalidad de representación y renovación del espacio urbano (esto desde una perspectiva casual o técnica), por tanto, como una herramienta para proponer soluciones creativas a problemas que requieren de soluciones no tradicionales, o eso diría Landry (2008). La cultura es parte fundamental de la existencia humana, pues juega en un modo sobre cual se comprende, interpreta y reproduce las costumbres producto del relacionamiento con semejantes (Geertz, 2003), desde esta óptica, no es raro que lo cultural, reflejado en lo artístico, pase a tener una importancia de mercado relevante, a tal punto de conformar lo que actualmente se conoce como *industrias culturales.*

La cultura, es ahora parte del mercado, y el mercado la está capitalizando. Es en esta lógica que surge la *ciudad creativa*. La ciudad creativa procura por resolver problemas urbano-espaciales, sociales y culturales que no se pueden solventar por vías tradicionales y por el contrario involucran soluciones que se salgan de estos estándares de planificación que tradicionalmente se han usado en las distintas administraciones de las ciudades a nivel mundial. En esa vía es importante que la ciudad descubra sus fortalezas creativas las impulse a través de lo político y lo urbanístico. Para esta corriente, lo importante son las ideas que circulan dentro de la ciudad, y como los gobiernos urbanos deben esforzarse por capitalizar esas ideas, produciendo una suerte de creativos a los cuales debe de impulsarles, pues su pensamiento genera ideas novedosas para la solución de los problemas urbanos, así como pueden generar dinámica económica con sus opiniones (Landry, 2008).

Quien es el encargado de generar la armonía entre ideas y planificación es el gobierno urbano, la ciudad creativa depende de los recursos culturales que hayan dentro de sus límites, por tanto, es responsabilidad de los planeadores urbanos explotar esas condiciones culturales de manera «responsable» (Landry, 2008). Los recursos culturales a lo que atañe dicha oración, corresponden

a los sujetos (como se ha dicho anteriormente), sin embargo, estos pueden venir de cualquier parte de la ciudad y por tanto es responsabilidad del planeador urbano encontrarlos y hacer uso de la *sabiduría creativa* de estos. Como se puede ver la perspectiva que tiene la ciudad creativa, es de un método enfocado a explotar los recursos culturales, siendo estos sujetos con ideas, que para la misma teoría se ven como: altamente creativas. Por supuesto, esto está anclado a una lógica de mercado y capitalista de competencia urbana por recursos, reconocimiento y distinción otras ciudades de la misma latitud o a nivel global.

En ese sentido, indefectiblemente, es necesario y de suma importancia preguntarse: *¿grafiti para qué?* o *¿grafiti desde quién y/o por quién?* No puede haber un proceso creativo sin instituciones que promocionen esta creatividad, pero tampoco puede haber instituciones sin la conformación y existencia de creativos que aporten las ideas (Landry, 2008), es decir, la *creative city* es un proceso altamente institucionalizado que depende de la voluntad política como administrativa. Sin embargo, dentro de los mismos postulados, el Charles Landry, señala que, la competencia y la solución de problemas es tanto institucional como comunitaria. ¿En qué sentido comunitaria? En la transformación de espacios, en la dinamización económica-cultural y en las personas que puede aportar; este tipo de ciudad aboga por una participación comunitaria activa y por cambios que sean producto de esa movilización.

Aunque sobre el papel suene interesante, no deja de ser una propuesta devenida dentro de una lógica de capital y, por lo tanto, aunque por más cultural e inclusiva pueda sonar, su producción espacial está ligada a un interés estatal e institucional, más que a una conexión con lo comunitario. Véase lo que dice Landry (2008) sobre esto: la condición más importante para la creatividad es el pensamiento abierto y la capacidad de escuchar. Las 500 empresas más ricas, reconocen este recurso como útil y lo aplican en una variedad de teorías y en la invención de formas para resolucionar problemas para mejorar su competitividad [23] (p. XXV). Un espacio producido desde esta forma de compresión de la ciudad, en esa medida tendería a ser un espacio tecnocrático, pues por más que se aluda a la participación, la apropiación de pasará a tono institucional. Las ciudades Latinoamericanas, poseen otras estructuras y otros problemas particulares, por ejemplo, la migración interna en Colombia del campo a la ciudad[24], producto del conflicto armado. En ese sentido ¿qué tan creativo puede resultar la adopción de esta propuesta diseñada para otros escenarios no Latinoamericanos? Esto lo reconocen autores como Fonseca y Kayegama (2009), sin embargo, el reconocer que la ciudad creativa sea probablemente el futuro, es augurio de un desarrollo capitalista centrado en aspectos de la cultura antes no contemplados y un esfuerzo para las ciudades quienes deberán esforzarse para no quedarse atrás en la bandera la competitividad,

[23] Traducción propia, en el original: "The most important condition for creativity is open-mindedness and the capacity to listen. Most Fortune 500 companies recognize this asset and apply a variety of theories of inventive problem-solving to enhance their competitiveness". Misma página, misma edición.

[24] Esto se viene dando desde hace más de 40 años, con el recrudecimiento del conflicto interno en los años 90, ciudades como Bogotá, se vieron involucradas en una migración masiva, que dio como resultado, la conformación de barrios no regularizados, piratas, ilegales y de invasión en las periferias de la ciudad. Para más información véase el texto *Ciudad informal colombiana. Barrios construidos por la gente* en las pp. 63 y 101.

«cada vez se hace más evidente el esfuerzo de los gobiernos urbanos por apelar a la cultura como recurso a la hora de identificar los aspectos diferenciales de las ciudades» (Duque, 2015, p. 26).

La ciudad creativa en sí es una propuesta que bien se atañe a las dinámicas de mercado actuales, la competitividad y el lucir distintivas es una estrategia que bien le pertenece; en este proceso de creativización las ciudades usan la cultura como un elemento clave, ya sobre esto ha hablado Landry (2008), pues este autor es un abanderado del *creative thinking* y de las *creative solutions*. El auge de la cultura y de las intervenciones culturales en las comunidades y territorios hiperdegradados, sugiere una amplia participación y una producción urbana desde abajo o como un vehículo para pensarse las problemáticas urbanas creativamente

Se equivoca parcialmente Chatterton (2000) cuando precisa que ciertas aristas de la cultura tendrán una mejor recepción que otras, el autor en cuestión precisa que la creatividad no es bien recibida cuando proviene de acciones como los grafitis y otras manifestaciones públicas similares y si lo son cuando provienen de las fuentes tradicionales del arte y la cultura; todo lo contrario, el contexto histórico del presente que se está viviendo, se ha capitalizado lo que ha antes era vedado y lo ha transformado en una forma de planificación y regeneración urbana, solo basta con ver el ejemplo de Sao Pablo (Caldeira, 2010). El capitalismo siempre tenderá a expandirse más y más allá de sus límites, y por tanto siempre busca nuevas formas de expansión, esto lo reconoce Scott (2008), la ciudad post-fordista está acá y el capitalismo cognitivo-cultural ha llegado para quedarse.

Precisamente Scott (2008) entiende que "con el crecimiento de los sistemas del capitalismo cognitivo cultural en la ciudad moderna, esta ha tenido numerosas trasformaciones paralelas en el campo de lo social y los atributos físicos del espacio intraurbano, incluyendo suficientes mejoras estéticas en partes privilegiadas" (p. 71). Las transformaciones del espacio, en boga de lo creativo, tienden a beneficiar a ciertos espacios urbanos, por lo general con altas rentas. De hecho, una de las críticas a la ciudad creativa, que hace el mismo Scott (2007) está relacionada con está forma de producción del espacio urbano, pues considera que la ciudad creativa, como forma y expresión de un capitalismo contemporáneo genera una segregación socio-espacial (procesos de gentrificación, delimitación de bordes de exclusión, desarrollo económico desigual y concentrado, entre otras), por una parte; por la otra, como resultado de esa segregación un proceso de producción espacial institucional.

A este respecto, no puede construirse ciudad en un modelo sustentado por un proceso desigual producción espacial, pues como ya se ha dicho, la *creative city* por más que se muestre a sí misma como un proceso institucional-comunitario, de escucha y participativo, tenderá a generar una apropiación de ideas y producirá un espacio institucional con aquellas ideas identificadas participativamente. Por supuesto es necesario precisar que las urbes son construcciones conjuntas entre lo institucional y lo social, pues ambos son actores que influyen en la producción urbana; sin embargo el modo en que lo hacen es totalmente diferente, pues la institucionalidad lo hará de acuerdo a sus necesidades e intereses; así como los habitantes de los territorios y lugares lo harán de acuerdo a sus necesidades, deseos y en paralelo con una reinvención y un ejercicio de poder colectivo sobre la forma en cómo se da el proceso de urbanización y resignificación espacial, en

el marco de un acceso y derecho a la ciudad (Harvey, 2012, 2013). Aquí, la idea sugerida por Pinilla (2011) toma importancia, en espacial, dado que la autora sostiene que una ciudad que partes obre la base del hogar o vivienda de los sujetos, esta vendría siendo la primera unidad espacial bajo la cual los territorios o espacios se construyen y, estas a su vez, son producidas de acuerdo a los deseos y significaciones espaciales de los sujetos; este caso, aunque sumamente antropológico, puede extrapolarse al contexto de la metrópoli[25].

De esta manera, puede cuestionarse ¿realmente las intenciones mediadas por proyectos y planificación culturales de la ciudad resultan efectivas? Esta pregunta puede suscitar un debate amplio, autores como Parra-Agudelo, Choy y Foith (2017) precisan que sí, que la ciudad puede coexistir con producciones espaciales culturales, empero, estos mismos autores lo sitúan a nivel más orgánico y comunitario y no desde el sentido institucional[26]. Por otra parte, está el punto de vista de Chattertón (2000) quién entiende que la propuesta de ciudad creativa, es más una serie de acciones oportunistas que una solución en sí misma, y por lo tanto no ofrece perspectivas de planeación estratégica con las cuales se puedan develar estructuras de desigualdad presentes dentro del capitalismo[27]. Como se observa, hay dos caras de una misma moneda: una que propugna en esta forma de planeación e interpretación urbana una solución a problemáticas; otra, que, por su parte, entiende que es el resultado de la transformación capitalista y la diversificación de sus modos de producción, lo que resultaría en una urbe desigual y segregada producto de una planificación y función urbana servil al mercado. La ciudad se convierte, así, "en el lugar de gestión y de la toma de decisiones que orientan el desarrollo del propio modo de producción, comandando la división territorial del trabajo, estimulando la constitución de la red urbana" (Migueltonera, 2019, p. 18).

Lo anterior implica dos cuestiones principalmente, en el caso del grafiti como elemento de planificación y renovación/regeneración urbana: uno, el uso de estas imágenes como medio político de «subversión» con una emisión crítica hacia ciertos aspectos de la vida cotidiana; o dentro de la misma dinámica política, como un fin de propaganda y medio de aceptación cultural-espacial impulsado mediante programas gubernamentales. Ante esto Delgado (2001), otorga elementos claves bajo los cuales se puede entrar a identificar en las imágenes producidas y que puede representar el grafiti

> un reconocimiento de que la producción de imágenes y de discursos es una faceta importante de la actividad que tiene que ser analizada como parte de la reproducción y transformación de cualquier orden simbólico. La estética y las prácticas culturales importan, y del mismo modo las condiciones de su producción merecen la mayor atención. (p. 43)

Desde esta perspectiva que propone Harvey (2012) y Delgado (2001), es menester otorgar un grado de importancia a la producción de imágenes dentro de la ciudad, pues configura un elemento de

[25] Véase la nota 7, este es un ejemplo de como se conformó la ciudad informal dentro de la ciudad formal. Aunque sirve para presentar como se construye una ciudad de acuerdo a las necesidades de sus habitantes.
[26] Estos autores se basan en las propuestas de Charles Landry.
[27] La perspectiva de Chatterton es similar a la de Scott.

constructor de deseos que impulsan la producción de espacialidades por parte de los actores involucrados en la ciudad. Desde esta perspectiva el grafiti produce un espacio de lucha que merece la atención en tanto genera una producción de ciudad asociada a su orden simbólico, cultural y social que a su vez se ve atravesado por el aspecto político que puede tener su emisión; y por supuesto, no puede dejarse de lado el sentido y apropiación que puede tener desde la institucionalidad como desde el lado contestatario. Tanto como defensores, como críticos de la ciudad creativa reconocen que está propagándose y ha llegado, posiblemente para quedarse.

Las propuestas de urbanismo y las políticas culturales, en la actualidad, tienen una gran importancia en la intervenciones espaciales sobre la ciudad, no solo en Bogotá, sino que este fenómeno se está viviendo en toda Latinoamérica y en todo el globo; usar grafitis para mejorar la ciudad es un claro ejemplo de la cultura en tono institucional, en este caso, crea la idea de una ciudad distintiva de las demás por su gran cúmulo de macromurales y grafitis que permean la idea y reproducción de la ciudad de colores e incluyente en sus espacios y en la visualización que ofrece.Es comprensible que formuladores de políticas y planeadores en muchas partes distintas del mundo hayan mostrado tanto entusiasmo […], y que en numerosos casos se hayan embarcado realmente en intentos de hacer estas ciudades atractivas para individuos talentosos de altas calificaciones de los que se piensa, en las versiones más destacadas de la historia, que son la primera causa de la ciudad creativa. (Scott, 2007, p. 212)

El enfoque con el que se han empleado los grafitis en estos proyectos, es bastante similar, no obstante, de cierta forma, Habitarte se ha posicionado como proyecto bandera e insignia de la revitalización y gestión urbana a gran escala, y por supuesto en una transformación no solamente visual, sino urbana del paisaje observable. Y de cierta manera, también, se ha buscado usarlos como forma de legitimación y propaganda de intervención espacial sobre la ciudad, pero, en el otro extremo, como la cara amable, visible y acogedora de la ciudad (como se ha venido manifestando en párrafos anteriores). En tanto, Distrito Graffiti sí bien plantea en esencia lo mismo que Habitarte, su diferencia radica en su población objeto y los espacios intervenidos en la ciudad son mucho más micro. Por tanto, a pesar de sus similitudes innegables, su forma de producir espacios y ciudad varía de un proyecto a otro. Queda clara una intencionalidad espacial por la parte institucional, no obstante, ¿qué tan representativo o apropiado es el espacio resultante de las intervenciones? Sin duda alguna esta es una buena duda y que merece ser respondida, lo concebido y percibido raramente se entrecruza con lo vivido, «el hecho de que podamos o no conseguir tal organización del espacio, y facilitar con ello la consecución de los objetivos sociales depende mucho de que podamos dilucidar lo que se entiende por “apropiado”» (Harvey, 1977, p. 91).

## 3. COEXPERIENCIA METODOLÓGICA

### 3.1. Delimitación espaciotemporal

Cuando se hace referencia a una delimitación espaciotemporal, no se hace especial referencia únicamente en la delimitación geográfica y en una temporalidad, sino en todos los aspectos que moldean y que están presentes en aquel espacio y tiempo. En ese sentido, metodológicamente —*al menos para este trabajo*— importa aquellos sucesos que permean la producción del espacio social a través de las políticas creativas y los proyectos insignia de dichas políticas en el caso bogotano. A este respecto, se pretende lograr un análisis de la producción espacial urbana basada en un régimen visual (traducido en intervenciones de regeneración urbana hechas por proyectos de grafiti) que permita establecer el cambio o variación del espacio en las zonas que han sido intervenidas por la institucionalidad. Asimismo, se recurre la etnografía y a sus técnicas para lograr recabar información de primera mano, a través de la observación directa participante con miembros de los colectivos de grafiti de la ciudad, así como con personal institucional de la Secretaría de Hábitat; a este respecto, se consolida la información en crónicas y se desarrollan entrevistas a profundidad para lograr identificar la practica espacial que conciben y perciben dichos sujetos.

En todo caso, la apuesta en un primer momento atañe a un realizar un ejercicio de análisis crítico, que permita ver las transformaciones en la producción del espacio que genera la implementación de proyectos basados en grafitis, uno como proyecto de *desmarginalización* y de «mejoramiento integral de barrios»; y, en segundo caso, un proyecto de transformación espacial de la ciudad y de sus espacios deprimidos. Para materializar dicha apuesta, se retoman los postulados de Henry Lefevbre (2013) y su análisis marxista de la ciudad, y en específico en el aspecto teórico de la producción social del espacio, ello, por un lado; por el otro, no se descarta un análisis complementario basado en la apuesta teóricas de autores como Soja, Harvey o Massey. Sobre estos aportes teóricos se hace una reconstrucción metodológica que tiene como asidero los postulados teóricos de los autores acerca la producción social del espacio, de los cuáles, se busca identificar prácticas espaciales que permiten generar una producción social del espacio a partir de los proyectos de intervención urbana incluyente, qué usan el grafiti como una herramienta de producción espacial urbana y desmarginalización. Así, dado lo anterior, como una decisión que obedece a una decisión de tipo teórico-metodológica, se ha decidido centrar el foco en los tres efectos espaciales, cada uno asociado a una categoría de estudio: por un lado, un espacio desde la lógica institucional, donde el grafiti es más una herramienta de planificación estatal y que se asocia con un espacio racionalizado y producido por planificadores al servicio del estado, y que va en sintonía con los postulados de la ciudad creativa (Lefebvre, 2013; Soja, 2010); por otra parte el grafiti como movimiento con impacto espacial urbano y con una doble condición: institucional y *underground*/nocturno/vandálico; y tercero, como un elemento comunitario, usado para la cohesión y que se asocia con un aspecto del espacio vivido (Lefebvre, 2013; Figueroa-Saavedra, 2007).

> Ahora sostengo que el fenómeno de la categorización es fundamental: es vital comprender cómo se establecen las categorías y, en particular, cómo van tomando sentido y transformándose según se las utiliza. (Harvey, 1977, p. 4)

A continuación, se detalla el proceso metodológico, sobre el cuál se traza el plan de acción; así como la integración de los métodos con las técnicas que permiten colocar en marcha el plan de acción

## 3.2. Construyendo el camino metodológico: de lo general a lo particular

### *3.2.1. Paradigma y método*

Se ha escogido lo cualitativo como principal método de investigación, toda vez que permite explorar la diversidad de problemáticas o procesos desarrollados en la realidad, conociéndose inferencias, relaciones u contradicciones que se desarrollan dentro de la misma; así, se sustenta metodológicamente la realidad en la que se quiere investigar desde una perspectiva naturalista y no estática, que permite volver sobre los elementos en repetidas ocasiones y cuantas veces sea necesario para establecer su confiabilidad, adaptación teórico-metodológica, entre otras características; según explica Bonilla y Rodríguez (2005), la investigación cualitativa, propende por tratar de comprender una situación social como un todo, teniendo en cuenta sus propiedades y dinámicas, intentando no presuponer ni imponer conceptos al problema en cuestión; el método cualitativo, enfatiza en describir textualmente y analizar el fenómeno social a partir de sus rasgos determinantes.

Es claro que el uso de un método cualitativo es adrede, en el entendido de que este se posiciona como la alternativa más viable en la necesidad de acercarse al problema de la producción social del espacio urbano mediante el análisis del grafiti como un elemento de planificación urbana de la ciudad de Bogotá de manera holística, explorando y recogiendo las voces de los actores involucrados en la producción de ciudad. No puede comprenderse estos fenómenos sin la voz tanto de las comunidades, de quienes ejecutan y de quienes lo planean. En esta búsqueda de interpretación y análisis, lo cualitativo permite dar voz a cada actor, entiendo los contextos en los cuales se desenvuelven tanto como seres sociales y espaciales, como desde la perspectiva institucional que algunos tienen. Claramente esto no se puede lograr siendo externo y procurando mantener un nivel de objetividad como el que propone el método cuantitativo; por el contrario, es menester involucrarse para captar esta forma de la realidad, por supuesto, es un imperativo sostener una cohesión interna de la estructura de los datos, lo teórico y lo metodológico, y tener un sentido ético sobre el cómo se aborda a la comunidad, a los sujetos sociales y los datos obtenidos de ellos.

Ahora bien, no puede descartarse en ningún momento el uso de técnicas provenientes del método cuantitativo, pues estas permiten sustentar de una forma más robusta las inferencias o contradicciones presentes en la sociedad; a este respecto, para apoyar las aseveraciones encontradas, se plantea usar herramientas asociadas a los Sistemas de Información Geográfica (SIG), en tanto permite generar espacializaciones de distintos fenómenos urbanos. A este respecto, en el caso de la investigación su uso estará destinado a generar análisis centrados en la dispersión, conexiones y proximidades presentes en los proyectos a analizar. Dado que la investigación se

plantea en términos de producción social del espacio, no puede negarse que este proyecto es altamente espacial. De hecho, Sui y Delyser (2012), consideran que el espacio se ha vuelto un tema integrador o común en todas las ciencias sociales, evidenciando la emergencia de unas ciencias sociales con análisis altamente espaciales (p. 113). Ahora bien, es necesario precisar, aunque los estudios urbanos no solo están compuestos por ramos de las ciencias sociales, sino que están combinadas diferentes disciplinas de las ciencias naturales, físicas, ambientales y las artes integradas; estos tienen un elemento en común y es el espacio, aunque a escala de las ciudades. Precisamente este aspecto hace que la investigación necesite de la espacialización de los grafitis en la ciudad.

> Los avances en tecnologías geoespaciales durante los últimos 10 años han propiciado que personas ordinarias, con un entramiento básico, hayan podido colaborar con la producción de datos y conocimientos geográficos, mediante diversas formas de contenido autogenerado y mediante SIG. La *neogeografía* ha emergido como una herramienta descriptiva y analítica para gran número de personas fuera de la academia, esta se caracteriza por ser un proceso catalizado en por en las tecnologías digitales de cartografía y el uso de redes sociales. (Sui y Delyser, 2012, p. 113)

Vasco (1985), haciendo una interpretación de Habermas, sitúa el conocimiento relacionado con un saber específico científico, para estos efectos el autor realizar una clasificación de las ciencias, situándolas en formales (matemáticas, lógica, etc.) y fácticas; las últimas, se dividen es dos, abióticas (física, química, astronomía, etc.) y bióticas, a su vez las bióticas se dividen en pre antrópicas y antrópicas. Las ciencias antrópicas obedecen al estudio de todo lo relacionado con el hombre. A este respecto, Vasco (1985) en el entendido de que estas ciencias antrópicas o del hombre derivan en las ciencias sociales, propone tres estilos dentro de estas. El conocimiento tiene respectivamente su foco de interés; el primero se conoce como el interés técnico, un interés por predecir y controlar ligándose propiamente a una concepción positivista del conocimiento científico, o lo que se puede denominar como lo empírico-analítico; seguidamente, considera lo que se erige como el interés práctico, este interés se liga directamente con lo histórico-hermenéutico.

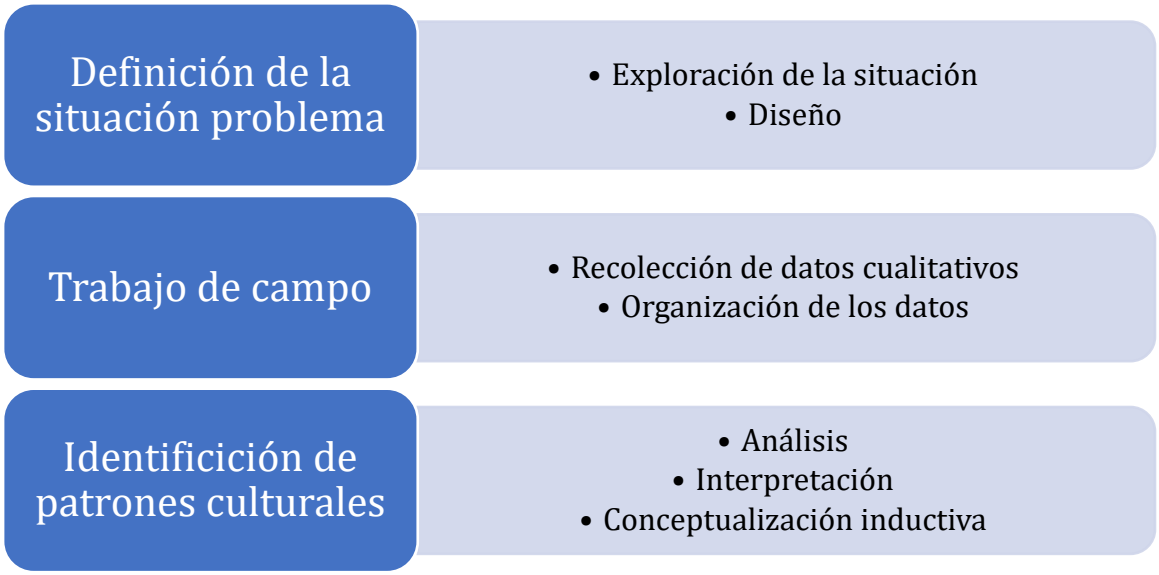
Finalmente, Vasco (1985) sitúa el interés emancipatorio, ligado directamente con lo crítico-social. Dentro de la cohesión interna del paradigma, existen diferentes corrientes teóricas muy variadas, en todo caso, no importa qué tan variado [sea], el pensamiento crítico trata siempre sobre los valores humanistas, las condiciones de los seres humanos y las de su conocimiento del mundo social (Ceboratev, 2003, p. 3). Para efectos de la investigación, lo crítico-social emerge como paradigma, por cuanto busca develar aquellas cadenas veladas u ocultas con las cuales nos encontramos atados en nuestra praxis histórica (Vasco, 1985, p. 22). Sin embargo, entiéndase que el nodo central de lo crítico social radica en la crítica hacia las estructuras dominantes y sus formas de dominación, y para efectos de la investigación, se basa en entender las formas de producción social del espacio urbano en el marco de las políticas culturales y proyectos derivados de esta. La teoría de la producción social del espacio es desarrollada desde unos postulados marxistas, dado lo

anterior, el paradigma es consecuente con los desarrollos teóricos y categorías centrales usadas en el estudio. Asimismo, la visión de Scott y Chatterton se corresponden con una crítica fundada en análisis marxistas del desarrollo de las ciudades bajo un modelo de expansión capitalista. Como se observa, el paradigma crítico-social tiene múltiples pensamientos dentro del mismo, sin embargo, todos tienen puntos en común que permite que se sustenten y se puedan aplicar a análisis posteriores y seguir desarrollando los unos postulados acotados a las dinámicas internas de las ciudades, así como a las necesidades de la investigación.

### *3.2.2. Diseño y tipo de investigación*

La investigación usa la propuesta metodológica desarrollada por Bonilla y Rodríguez (2005), en la cual se contemplan tres grandes fases del diseño metodológico (véase ilustración 6): definición de la situación problema, trabajo de campo e identificación de patrones culturales. La definición de la situación problema contempla la exploración de la situación y el diseño del proyecto; el trabajo de campo comprende la recolección de datos cualitativos y la organización de la información; como último surge la identificación de patrones culturales, la cual se divide en análisis de los datos cualitativos, la interpretación de estos y la conceptualización inductiva. Esta propuesta es la que guía todo el proceso de estructuración lógica del documento en general, sin embargo es complementada por la visión de otros autores, puesto que el proceso de inducción-deducción propuesta por las autoras da para ello, y por uno de los principios de la investigación cualitativa, es multimetódica: "la investigación cualitativa abarca el estudio, uso y recolección de una variedad de materiales empíricos –estudio de caso, experiencia personal, introspectiva […]– que describen los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos" (Vasilachis, 2006, p. 25).

**Figura 6.** *Proceso de investigación cualitativa*




*Nota.* Elaboración propia con base en Bonilla y Rodríguez (2005).

Así, para poder determinar el diseño de la investigación hubo que recurrir a Hurtado (2000), dado que esta autora considera una dimensión táctica del diseño, es decir, aquellos procedimientos específicos, tácticas y estrategias a las que recurre el investigador para recoger la información necesaria. Entonces, la investigación aborda un diseño de *según fuente y autor,* combinando fuentes vivas y documentales (autoproducidas o ya producidas); es decir, se aborda un diseño con una predominancia del método cualitativo y, como se dijo anteriormente, no se puede descartar el uso de técnicas cuantitativas para complementar el análisis de los datos. Ahora bien, es menester determinar el nivel de profundidad de la investigación, para este caso, el proyecto se sitúa en un nivel analítico, dado que se está buscando encontrar pautas de relación (Hurtado, 2000) entre tres categorías teóricas: ciudad creativa, grafiti y producción social del espacio; en esa vía se busca ahondar en los espacios producidos desde lo institucional, sin duda la investigación supera los niveles descriptivos y exploratorios, dado que no se aborda el fenómeno de manera descriptiva, sino que se hace una interrelación de categorías que ya han sido estudiadas, pero que presentan margen de estudio en contextos latinoamericanos.

Ahora bien, si el estudio está basado en fuentes y autores, y la información a recolectar depende de fuentes vivas y documentales, evidentemente no puede ser de tipo probabilístico; por ende, y aunque redundante, la investigación es no probabilística, dado que no hace uso de técnicas e instrumentos de tipo cuantificables, es decir, no se precisa la recolección de datos numéricos, ni el uso de herramientas de tipo estadístico como principales formas de obtener los datos. Ahora bien, ya clarificado la forma de obtención de la muestra, se hará en un primer momento un muestro intencional selectivo, desde esta se tiene en cuenta el criterio profesional, ubicando a los participantes según conocimientos teóricos o empíricos de la temática, por ejemplo. "El investigador determina configurar una muestra inicial de informantes que posean un conocimiento general amplio, sobre el tópico a indagar o informantes que hayan vivido la experiencia sobre la cual se quiera ahondar" (Bonilla y Rodríguez, 1997, p. 138). Dado que es necesario generar estrategias de saturación de la información, por lo general los nuestros intencionales son complementados por muestreos en cadena o bola de nieve, este permite encontrar un caso perteneciente al grupo objeto de investigación y éste lleva al siguiente y al próximo y así sucesivamente hasta alcanzar el nivel de información suficiente para dar por termina la investigación (Sandoval Casilimas, 1996, p. 122).

### *3.2.3. Técnicas e instrumentos para el trabajo de campo*

Dada la naturaleza del proyecto, se ha optado por usar las herramientas etnográficas que permitan recoger los datos necesarios para la saturación de categorías, en esa vía, para lograr identificar la producción del espacio que genera el grafiti como técnica de planificación urbana, como elemento nocturno y vandálico, así como su faceta comunitaria. Se ha preferido usar distintas técnicas, cada una con un propósito general y particular dentro de los límites internos y de cohesión de la investigación: la observación directa/participante, las entrevistas, la cartografía y el análisis visual hacen parte de ese conjunto de herramientas que sirven para la reconstrucción de los elementos de teóricos y prácticos de la producción espacial de la ciudad.

Se ha optado por un análisis visual, en el entendido de que la investigación está estudiando un fenómeno estético y visual producto de unas políticas de planificación basadas en lo cultural y plasmadas en proyectos como Habitarte, así como el grafiti producido por aquellos que participan tanto de lo institucional como en lo *underground*. En este caso el estudio no puede prescindir de usar un archivo fotográfico tanto propio como externo de los lugares intervenidos, con el fin de documentar (siempre qué se consiga con qué establecer un paralelo) las transformaciones a nivel estético del espacio intervenido, así como otros elementos que puedan sugerir cambios en la estructura urbana. Bartram (2009) sugiere que si se tiene la fortuna de trabajar con archivos visuales, de preferencia estos deben ser del archivo personal o producida con por el investigador en el marco del desarrollo de la investigación, debido a que es mucho más fácil particularizar los elementos de interés en la misma y sobre los cuáles se va a centrar el análisis. En todo caso lo que siempre será necesario es generar una familiaridad con el archivo antes de interpretarlo, el mismo, Bartram (2010), sugiere que se debe pasar un tiempo viendo y observando detalladamente la imagen, escribir notas de las impresiones iniciales que suscita la fotografía u otro tipo de producto visual, así mismo, sugiere revisitarlas con cierta temporalidad de diferencia para poder hacer una reflexión posterior. Lo cierto es que no existe un esquema particular sobre el cual basarse para realizar un análisis visual, pero se pueden tener en cuenta los siguientes elementos:

- Producción de la imagen (quién la produce, con qué intencionalidad, cuándo y dónde fue capturada, etc.)
- Estética de la imagen
- Públicos o audiencias a la cuales está dirigida. (Bartram, 2010, p. 135)

Así pues, se espera poder describir la imagen en términos de: ¿cómo funciona la imagen? Detallar la composición, color, atmosfera, punto o ángulo de vista, la perspectiva que proporciona, entre otros elementos. Una vez reconocidos estos elementos es preciso identificar las ideas o elementos simbólicos del producto, en este caso se debe explorar el cómo la imagen puede transmitir o relatar ideas o marcos culturales, sociales o espaciales. Subsiguientemente, ha de preguntarse ¿cómo relata el producto visual un género especifico de la cultura o el elemento particular a buscar dentro de la investigación? ¿Es la imagen indicando un momento particular en la historia cultural? Finalmente habrá que analizar el cómo la imagen o producto visual y su transmisión, exhibición afecta su marco como producto crítico y de observación. Debido a todas estás particularidades e interrogantes que propone este esquema, se retoma la propuesta de Bartram (2009) ya mencionada en la anterior cita y en este párrafo.

Es necesario establecer un puente común entre las técnicas a usar, el análisis visual es un producto altamente cultural y que permite ver transformación de este tipo en el marco de la producción de espacios urbanos. Dado esto es prudente integrar una técnica complementaria que aglutine el análisis de lo cultural y que a su vez permita establecer medios de recolección de información. Por ello se ha escogido la etnografía como elemento aglutinador entre el análisis visual y las entrevistas a profundidad a realizar, también para la realización de las observaciones participantes. Recuérdese que el objetivo inmediato de un estudio etnográfico es crear una imagen realista y fiel del grupo

estudiado, pero su intención y mira más lejana es contribuir en la comprensión de sectores o grupos poblacionales más amplios que tienen características similares (Martínez, 2005, p. 2). A pesar de todas críticas que se le hagan a la etnografía, su sentido subjetivo y de comprensión de los fenómenos desde la comunidad y los sujetos resulta muy valioso para el estudio. En el caso de la observación participante, puede afirmarse que proviene de la etnografía y es uno de sus principales recursos. A este respecto no hay una forma establecida de cómo hacerla, y a pesar de que puede ser un ejercicio sencillo, Laurier (2010), sugiere que es un ejercicio con un alto nivel de implicación en la comunidad y con los sujetos; se recomienda generar notas de campo que relaten las actividades y sucesos que hayan sido importantes en las interacciones; también sugiere, que de poderse, se debe tomar un registro audiovisual que servirá para documentar sucesos que se hayan escapado de la percepción en la primera interacción, y es necesario trascribir estas para que sirvan a modo de notas de campo y de detalles culturales.

**Tabla 3.** Operacionalización técnicas e instrumentos a aplicar

| ***Objetivo*** | **Objetivo metodológico** | **Técnicas** | **Instrumentos** |
|---|---|---|---|
| ***Explicar los efectos socioespaciales de la regulación del grafiti y su uso como herramienta de planificación urbana cultural en Bogotá.*** | Construir una base sólida sobre el cambio paradigmático de planificación racional a posmoderna/cultural en Bogotá, para el desarrollo ulterior de la conceptualización de la IDC. | Análisis documental y de información | Matriz de categorización y contraste |
| ***Establecer las distintas diferencias y/o similitudes que surgen entre el*** | Construir un discurso comparado de la producción del social del espacio urbano mediante entrevistas y | Análisis documental y de información | Matriz de contraste |
| | | Entrevista semiestructurada/DRP | Guía/DRP |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ***espacio producido por las distintas apuestas de grafiti en la localidad de Ciudad Bolívar [Bogotá], especialmente, aquellas relacionadas con el grafiti institucional y el socialcomunitario.*** | análisis documental/visual | Análisis visual | Fotografía, vídeo-crónicas |
| ***Interpretar la concepción urbano-espacial de los sujetos que usan el grafiti como medio resignificación espacial en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá.*** | Afianzar el discurso de los sujetos que usan el grafiti como medio de transformación social de las comunidades, ahondando en especialmente en las representaciones del espacio | Entrevista semiestructurada | Guía |
| | | Focus group/ observación participante | Rejilla de captura de información, vídeo-crónica/diario de campo |

*Nota.* Elaboración propia

Finalmente, la entrevista semiestructurada es aquella técnica destinada para la recolección de los datos, esta parte, según Bonilla y Rodríguez (2005) de la identificación de actores relevantes para la problemática a investigar; se emplea este tipo de entrevista ya que permite a través de la observación y comunicación con el actor principal o conocedor del tema específico que aporta a la identificación del patrón cultural, o para el estudio en cuestión, la constitución de los corpus; así pues el entrevistador debe previamente estructurar las preguntas a realizar partiendo del reconocimiento del contexto y uso del lenguaje del actor principal, teniendo en cuenta párrafos introductorios para guiar las preguntas, así como la capacidad de interconectar temas emergentes. La entrevista individual a profundidad con guía, es la que más se adapta para la investigación, esta modalidad de recoger información permite tener definidos un conjunto de tópicos que deben abordarse con los entrevistados y aunque el entrevistador es libre de formular o dirigir las preguntas de la manera que crea más conveniente, debe tratar los mismos temas con todas las personas (Bonilla y Rodríguez, 1997, pág. 96). Así mismo este tipo de entrevista cualitativa, precisa Packer

(2013), permite abordar la manera más conveniente tanto para el investigador, como para el sujeto informante, teniendo este un margen de respuesta según a su criterio, hablando en sus propios términos.

### *3.2.4. Estrategia de muestreo y selección*

#### 3.2.4.1. Criterios de selección y aplicación de instrumentos

Los criterios de muestreo obedecen primero que todo a la noción de investigación cualitativa, por tanto, su operabilidad no depende de factores aleatorios, sino que deviene de las necesidades de la investigación así como de las categorías previamente planteadas en el estudio. Así pues, la necesidad de obtener información y método coherente para la recogida se puede dividir en dos: uno de tipo documental, dedicado a recoger de información asociada a la transformación del aparato de planificación de la ciudad y el uso de la cultura en este proceso, así como información que permita rastrear de manera coherente el uso del grafiti en el Estado (especialmente en aquello relacionado con el distrito de Bogotá). Sin embargo, para la información basada en trabajo empírico producto de la aplicación de la etnografía como método cualitativo, requiere por un lado un involucramiento activo con los sujetos y la comunidad; de ahí se escogerán a sujetos que puedan orientar con datos relacionados a tópicos específicos (véase el apartado 1.7) que permiten ir construyendo un conocimiento a través de las voces de los sujetos y sus prácticas socioespaciales. Como se ha mencionado, se usará la entrevista semiestructura para recoger información de primera mano, tanto como de sujetos de la academia, de lo estatal-planificador y de la comunidad.

Se ha planteado un tipo de muestreo que juega tanto con la intuición del investigador como con las necesidades prácticas, el muestreo intencional selectivo; así pues, en primer caso, los sujetos con los que más se tiene contacto son con aquellos relacionados al grafiti social-comunitario, por tanto el primer contacto a la problemática será desde la lógica de lo comunitario; en segundo caso, lo institucional es favorable obtener información de los proyectos, es posible obtener información a través de cartas con membrete, lo cual hace un poco más tardado el proceso, pero con vías a ser altamente posible, se busca hablar con personas que estén involucradas tanto en la gestión de la ciudad (SDH) también como en el ámbito de la política pública cultural (SDRCD) con efectos territoriales y espaciales (proyectos de grafiti en Ciudad Bolívar por parte del estado). Finalmente, el área académica, ayuda a determinar con mayor precisión los fenómenos estudiados a través de categorías conjuntas, en esa vía se busca entrevistar a académicos que hayan tratado la planificación en Bogotá y sobre todo que tratasen la cultura como elemento complementario/principal.

En la tabla 4 se detalla con mayor precisión la relación entre el tipo de muestreo a usar, con relación a las técnicas. Es menester adicionar que se jugará con una relación binomial entre el muestreo intencional selectivo y el encadenado-bola de nieve, esto dado que se complementan, es posible seleccionar a un sujeto informante y que este remita a otros.

**Tabla 4**. *Técnicas y características de muestreo*

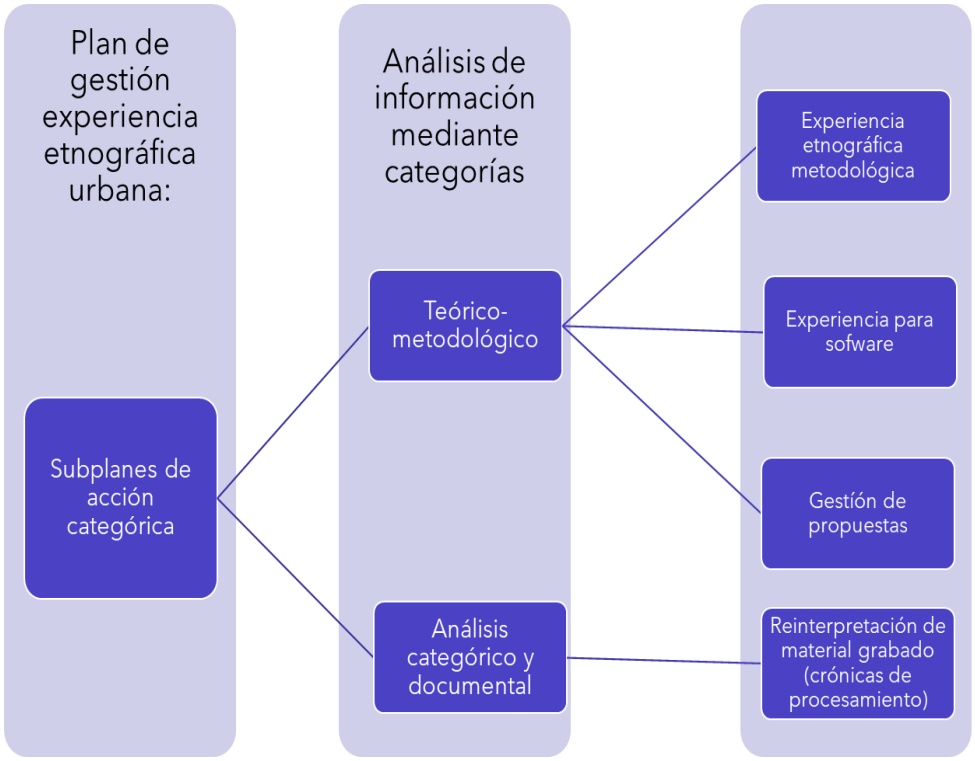
| Objetivo | Técnica | Tipo de muestreo | Características de selección |
|---|---|---|---|
| **Explicar los efectos socioespaciales de la regulación del grafiti y su uso como herramienta de planificación urbana cultural en Bogotá.** | Entrevista semiestructurada | Intencional selectivo, encadenado-bola de nieve | • Desarrollo de actividades en la Secretaría Distrital del Hábitat-SDH y la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-SDCRD.<br>• Conocimiento en el despliegue de proyectos urbanos basados en grafiti a nivel Bogotá, es un plus conocer la localidad de Ciudad Bolívar (CB)<br>• Trabajo territorializado en CB (gestores culturales y sociales) |
| **Establecer las distintas diferencias y/o similitudes que surgen entre el espacio producido por las distintas apuestas de grafiti en la localidad de Ciudad Bolívar [Bogotá], especialmente, aquellas relacionadas con el grafiti institucional y el grafiti comunitario.** | Entrevista semiestructurada y *focus group* | Intencional selectivo, encadenado-bola de nieve | • Ibidem para el caso institucional.<br>• Desarrollar trabajo comunitario con base en el grafiti y en procesos artísticos en CB<br>• ¨Haber participado en convocatorias de estímulos culturales (opcional) |

| | | |
|---|---|---|
| | | • Conocer el desarrollo socio-histórico de CB |
| | Teórico | • Conocimientos en la transformación y el modo de planificar la ciudad<br>• Desarrollos teóricos en sintonía con la temática |
| **Conclusión del muestreo y aplicación de técnicas e instrumentos: saturación de categorías** | | |

*Nota.* Elaboración propia

### 3.3. Procesamiento, organización, técnicas de análisis e interpretación de la información

**Figura 7**. *Descripción de la gestión metodológica*




*Nota*. Elaboración propia

### *3.3.1. Aplicación de las entrevistas, la observación directa y el análisis visual*

El trabajo en campo desarrollado cuenta con dos fases: una primera, que tiene en cuenta todo lo relacionado con la producción escrita y documental de la investigación, a este respecto, comprende una fase de análisis documental constante y que sirve como base para la producción de los capítulos 4 y 5, y como soporte teórico para el 6; por otra parte, la segunda parte del trabajo en campo se efectúa en un solo momento, pero con diferentes etapas y objetivos, dentro de los cuales se aplican entrevistas, observaciones directas/participantes y captura de fotografías en la zona de estudio.

**Tabla 5**. *Gestión del trabajo en campo*

| ***Gestión del trabajo en campo*** | | | |
|---|---|---|---|
| Fase | | Acción | Tipo de análisis |
| Documental | Trabajo de campo | Diseño capítulo metodológico | Documental operativo |
| | | Elaboración capítulo 4: política pública y grafiti | Documental analítico |
| | | Sustento transversal teórico en los capítulos 5 y 6 | Documental analítico |
| | | Organización de datos | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Analítica | Identificación de patrones culturales | Recolección en campo: entrevistas | Categórico |
| | | Reflexiones de observación: crónicas | Categórico, historiográfico |
| | | Análisis visual | Interpretativo-categórico |

*Nota.* Elaboración propia

Ahora bien, se han establecido varios niveles de análisis que dan cuenta en cómo se trata y se procesan los datos obtenidos, a este respecto, dentro de lo documental, se tienen dos tipos de forma de comprender y generar los datos desde de esta técnica: lo operativo y lo analítico. Para el caso operativo, este está estrechamente relacionado con lo metodológico, es decir, es toda la articulación que se hace entre el proyecto de investigación (lo teórico y metódico) con el proceder para llegar a cumplir los objetivos; así pues, para este caso, lo operativo refiere a un proceso más de diseño metodológico en sí y de la técnicas e instrumentos necesarios para recolectar información, en suma, es la producción de la estrategia metodológica presente en este capítulo. Por otra parte, en el caso del análisis documental analítico, este toma como base la generación de las categorías teóricas (inductivas) diseñadas en el apartado 1.7, para la recolección de información teórica (recolección de fuentes de segundo orden) para la generación de los capítulos 4 y 5, en ese sentido, se diseña una matriz de cruce de información que contienen una serie de apartados que funcionan tanto para el rastreo documental, como para la síntesis teórica-práctica de lo leído, interpretado y analizado. Se ha procurado organizar la matriz y el análisis en los siguientes ítems:

- Identificación de la idea central
- Comentarios de la idea central (si los hubiere)
- Análisis a la luz de las categorías diseñadas
- Cruce de información ya categorizada de las entrevistas con la información categorizada desde lo documental
- Elaboración de memos con los contenidos analizados

Así pues, con la información organizada, se aplica un proceso inductivo, en el cual se consideran las categorías de estudio inductivas que se han planteado previamente, y en ese sentido, se comienza por establecer el subtema (indicadores) al cual se le quiere asociar, a su vez este ya está comprendido dentro de la categoría general, tanto como en la subcategoría.

#### 3.3.1.1. Análisis documental

El análisis documental tiene dos fases de desarrollo, la primera, está relacionada con el proceso de codificación inicial de la información. Para estos efectos se agrupó el material por contenido temático y según necesidades teóricas del documento en una matriz que contiene la siguiente agrupación: nombre del título, resumen del texto, localización del texto (dónde fue publicado), conceptos y tópicos tratados, criterio de análisis propio (memo). Con esto, la información se organiza de forma mucho más rápida y permite que su análisis pueda hacerse simultáneamente. Por otra parte, la idea de la localización deviene en aspectos de cómo se ha implementado el

proceso de grafiti y ciudad creativa en otras latitudes, así como en las similitudes que pudiese haber en los procesos de implantación (práctica) o bien en el discurso manejado.

Ahora bien, por otra parte, en la segunda fase del análisis, se gestiona la información ya recaba en la matriz, y con base en los memos se comienza el proceso de recomposición analítica. Para estos efectos, se toma como base la generación de bloques de información que son basados en los memos generados previamente, con esto, se hace cruce de información con respecto a las categorías del proyecto y se asignan los bloques cada una de ellas, según corresponda. Asimismo, se tiene en cuenta, que el análisis visual también contempla la entrevista y sus respectivas transcripciones son considerados en sí mismos documentos, a lo cual se complementa con la información generada con los memos y se hace un cruce final que da como resultado la construcción de los capítulos de resultados. A este respecto se realiza el siguiente procedimiento:

*Para la primera fase:*

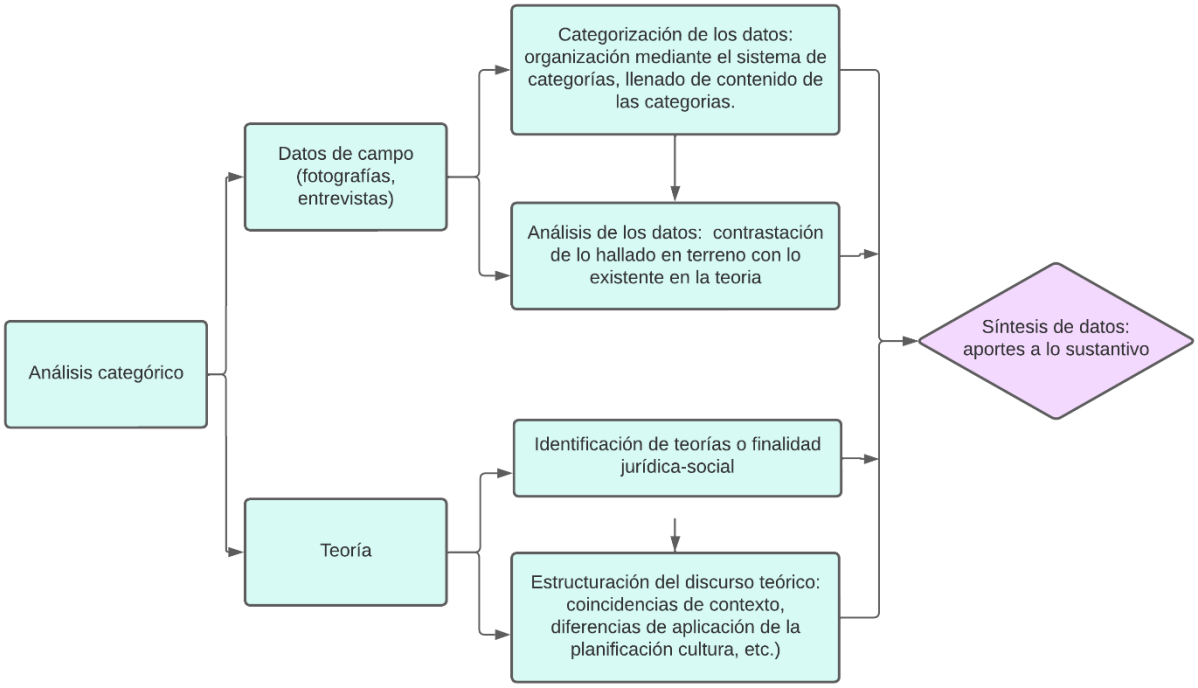
- Organización de la información de acuerdo con su contenido temático: implica la selección del material; identificación del eje temático a través del título y del resumen, así como de las conclusiones; diligenciamiento de la matriz.
- Lectura estratégica y/o detallada del contenido de los documentos: lectura de los ejes teóricos y metodológicos planteados; identificación de la corriente teórica madre o intermedia que sigue el material analizado; generación de memos con ideas y apuntes sobre lo expresado en cada texto.

*Para la segunda fase:*

- Aplicación del análisis categórico: una vez finiquitada la primera fase, se le asignó categorías teóricas del estudio (estas sirven como guía de organización y procesamiento final) a cada a cada memo de los texto.
- Análisis complementario entre la teoría y la información levantada en campo: creación de finales con base en la asignación de categoría previa; contraste/convergencia/similitud entre los datos de campo y los datos teóricos; síntesis final, creación del texto final a ser consignado.

En la figura (7) se evidencia como se procesó específicamente la información:

**Figura 8**. *Proceso de análisis mediante categorías*




*Nota.* Elaboración propia

3.3.1.2. Entrevistas

Se aplicaron 6 entrevistas a profundidad con diferentes actores que participan en el proceso de la producción espacial urbana con base en el grafiti, así, la información recolectada es de diferente índole y lo suficientemente diversa para generar un análisis tanto de la producción espacial desde lo institucional, como desde lo comunitario. Así pues, de las seis entrevistas, dos corresponden a *focus group* y el resto a diseños de tipo a profundidad, en este proceso de recolección se ha procurado tener puntos de vista diversos de como se ve el grafiti desde los ámbitos categóricos planteados por la investigación y que son recogidos para el diseño mismo de las preguntas aplicadas. Por cada entrevista realizada, obedeciendo a los criterios de la población y de muestreo, se buscó encontrar nuevos sujetos informantes que conocieran las dinámicas barriales y comunitarias en las que el grafiti tenía incidencia en la producción urbana, así como desde la lente institucional y como esta se articula con el espacio de representación, así, aplicando conjuntamente una estrategia de tipo intencional-selectivo y encadenado-bola de nieve, simultáneamente, se logra conectar con grafiteros y grafiteras que tienen procesos comunitarios con base en el grafiti, también escuchar como el estado ve y comprende las dinámicas comunitarias/de ciudad desde su propuesta de grafiti.

Ahora bien, la transcripción de estas entrevistas, se hace en la manera propuesta por Bonilla y Rodríguez (2005), transcribiendo partes solo necesarias para el investigador y según su criterio, de tal forma que sólo se hace el ejercicio de transcripción de las preguntas y respuestas de los sujetos informantes, así mismo, las preguntas que no estaban contempladas en la guía de entrevista se les asigna el nombre clave de *pregunta emergente/respuesta emergente*, a estas últimas también se les

dio el mismo tratamiento. Para Bonilla y Rodríguez (2005) la importancia de la argumentación de estas decisiones es un menester, por cuanto dejan ve el rigor metodológico con el que se lleva la investigación. En ese sentido, las entrevistas fueron transcritas de la manera indicada, por cuanto facilita la organización y análisis de la información, ahorrando tiempo de lectura en párrafos que no contienen ningún dato relevante para el estudio, yéndose así a la información que directamente será sujeto de codificación:

- Se omiten muletillas, por cuanto no generan relación alguna con los datos necesarios; además por el tipo de diseño etnográfico, no es una necesidad capturar este tipo de expresiones verbales, dado que no interesa profundizar en aspectos subjetivos como si lo hiciera la fenomenología
- No se contabilizan ni se mencionan las pausas, saltos y correcciones que hacen los participantes, por el contrario, se eliminan dado que no es necesario llevar estos tiempos para identificar actos de consciencia, relacionamiento subjetivo-espacial, etc.
- Se usa lenguaje directo y correcciones semánticas que no alteren la información e ideas mencionadas por los sujetos participantes

Ahondando ya con más precisión en el tema de la organización de los datos, ha de mencionarse que en primer momento se procede de manera deductiva, por cuanto se retoman unas categorías o códigos contenidos en los objetivos y preguntas de investigación, robustecidos en el marco teórico, contenidos en el instrumento de recopilación de información y también desarrolladas en un sistema nominal de categorías. Para el caso deductivo "las categorías descriptivas se derivan de las variables contenidas en las hipótesis y son un reflejo directo […] del problema de estudio" (Bonilla y Rodríguez, 2005, p. 253).

### *3.3.2. Análisis de información mediante categorías*

Respecto a la organización, codificación[28]-categorización de los datos, se retoma de la estrategia propuesta por las autoras Bonilla y Rodríguez (2005), así se retoma un proceso de robustecer las categorías inductivas propuestas e irlas llenando de los datos recolectados en el trabajo de campo, hasta saturar dichas categorías. A su vez, se debe tener en cuenta que hay una emergencia de categorías no contempladas, lo que hace que se deba usar mismo procedimiento para este tipo de categorías; aunque estás no hayan sido contempladas inicialmente el estudio, ha de dársele el mismo tratamiento que a las deductivas, por cuanto estas son los elementos dicho por los sujetos informantes y que demuestran conceptos directamente emanados de la población, que deben ser tratados teóricamente.

El proceso de codificación-categorización estuvo apoyado por las nuevas tecnologías de la comunicación, en tanto se puede acceder de manera rápida a los datos y a su organización esquemática. Para desarrollar el proceso de organización y codificación se usa el software de académico Atlas.ti, el cual mediante el manejo de la unidad hermenéutica permite simplificar este proceso tan importante, recortando los tiempos destinados a tal y permitiendo que los datos tratados

[28]Dentro de Atlas.ti los códigos corresponden a las categorías.

sean accesibles mediante la creación de códigos, además de facilitar el análisis de los datos gracias a la creación de memos. Al proceder de forma deductiva, el proceso realizado en el Atlas.ti se caracterizó por saturar los códigos con información de acuerdo con la correspondencia entre el código y la información, es decir, se organizó de acuerdo con el tipo de dato contenido procurando que cada cita correspondiere lo más fielmente a la proposición constituida en el código. Este proceso se repitió hasta llenar todos los códigos con la información correspondiente. La información se descompuso en unidades más pequeñas, con el fin de que su manejo fuese más fácil y requiriera menos tiempo, y se consigo una matriz producto de la extracción de los códigos, esta matriz se le otorgó el nombre de *codificación deductiva asistida por Atlas.ti*.

**Tabla 6**. *Gestión de resultados*

| **Resultados preliminares** | | | |
|---|---|---|---|
| **Fase** | | Resultados | Tipo de análisis aplicado |
| **Documental** | Trabajo de campo | Cambio en el consumo cultural a nivel global | Documental operativo |
| | | Cultura y planificación en Bogotá. | Documental analítico |
| | | Ajuste del programa estatal de cultura, creación de decretos y acuerdos (POT, espacios públicos, etc.) | Documental analítico |
| **Analítica** | Identificación de patrones culturales | El grafiti como medio transformador y de enlace con la comunidad | Categórico |
| | | Resignificación de espacios marginales | Categórico, historiográfico |
| | | Cambios en la producción y forma urbana | Interpretativo-categórico |

*Nota.* Elaboración propia

Una vez saturadas los códigos de manera deductiva, se procedió de manera inductiva, en tanto, se revisó código a código la recurrencia de patrones o similitudes dentro de los datos cualitativos, lo que llevó a la construcción de nuevos códigos que se posicionan como códigos subsidiarios o subcategorías, precisa Bonilla y Rodríguez (2005); el proceder de esta manera, en la cual se escudriñan los datos minuciosamente, permite detectar patrones, recurrencias, datos e información no captada en el proceso anterior. Este proceso se consigna en una matriz con los mismos principios anterior, pero, en la parte superior se encuentra el código al cual pertenece, y en una columna lateral se encuentran los códigos subsidiarios (subcategorías), a esta se le otorgó el nombre de *codificación inductiva asistida por Atlas.ti*.

Así mismo, emergieron una serie de códigos o categorías no contempladas en la investigación, estos emergentes, fueron tratados de igual manera que los datos ordinarios-no emergentes-, en tanto se procedió saturando la categoría con datos e información, para luego hacer todo el proceso de relectura y detectar los patrones recurrentes en los mismos. Para evitar dejar los códigos sueltos, se conformaron familias de códigos, en donde hay códigos de varios niveles, el código que se sale del objetivo general, contiene los códigos de los objetivos específicos, y estos últimos contienen las subcategorías o código subsidiarios. Algo similar ocurre con los emergentes, estos a su vez contienen una serie de códigos, pero no conforman una familia. Esta forma de organizar los códigos permite la creación de la red semántica-esta se evidenciará en los resultados-.

## 4. Política pública, espacio urbano y grafiti en Bogotá

La cultura se ha convertido en una herramienta de planificación, lo que hasta 30 años atrás era una planeación vertical, dio paso a una idea de planificación comunicativa, basada principalmente en los derechos y libertades de la ciudadanía. El Estado desde una lectura de maximización de las libertades, funciona más como un agente que interviene lo necesario, crea mecanismos de competencia por los recursos público a los cuales las comunidades y la ciudadanía en general deben seguir, seguir si quieren acceder a estos. La flexibilización de la estructura y del aparato ideológico bogotano ha hecho que se desde 1986, la ciudadanía pudiese elegir quien administrara la ciudad. Esta simple acción coincide con varios momentos históricos del país, pero que tiene culmen en 1991 cuando se adopta una nueva constitución y el país cambia a una economía de mercado, se globaliza de una vez por todas. Con estos aires de renovación liberal, no es extraño que lo cultural, comienza a tener importancia en los proceso de planificación de la ciudad. Ahora no solamente lo patrimonial y lo cultural nacional es lo único existente, gracias a la nueva constitución nuevas ideas de democracia y lo pluricultural comienzan a ser parte de la agenda estatal.

En la actualmente se asiste a una época en la cual el mismo avance y reconfiguración del capital le ha permitido a este mismo, explorar distintos campos desde los cuales seguir reproduciéndose; lo urbano sin duda alguna nunca ha escapado del capital, todo lo contrario el desarrollo de las ciudades en general podría entenderse como el desarrollo del capital en toda su expresión, las metrópolis y las ciudades en sí mismas han crecido al ritmo de las necesidades de acumulación, acción que ha propiciado desigualdad y profundos conflictos entre sus mismos habitantes. Aquí es menester mencionar la existencia del Estado, como parte activa del capital (Althusser, 1974), se ha desarrollado desde los años 90 en una lógica de aplicación de lo económico sobre público, es decir de administrar y garantizar libertades individuales (Zen, 1999).

La cultura y las prácticas derivadas ella misma, han corrido la misma suerte que lo urbano, curiosamente casi al mismo tiempo, mientras la concepción de ciudad y de lo urbano explotaba y el modelo de ciudad moderno surge; por la parte de la cultura, la aparición de una radiodifusión masiva desde principios de siglo y especialmente en los años 30(Adorno y Horkheimer, 2001); por parte de lo urbano, la industrialización y el rápido crecimiento generada por esta, y especialmente desde la década de 1920 en Estados Unidos (Hall, 1996) y para las economías europeas países industriales, en los no industrializados la cosa no sucedió necesariamente de tal manera. En países del sur global, otra historia muy diversa ocurrió, y ese es el escenario de la ciudad de Bogotá. La aplicación de lo cultural en los procesos de planificación comienza apenas en finalizando la década de 1989 y se intensifican activamente a mediados de la década de 1990. La entrada de alcaldías consideradas de izquierda que impulsaron la idea la cultura ciudadana (Duque, 2007) puede considerarse el pistoletazo de salida de la promoción de la ciudad desde lo cultural.

El Estado como vehículo movilizador de la economía de mercado, genera modelos de ciudades que generan categorías como la ciudad creativa[29], es decir una industrialización de la cultura (Adorno,

[29] *Cfr.* Landry y Florida en la sección de referencias.

2001). Esto es apenas normal, pues esto es un ejercicio nacional de protección sobre ciertas áreas que conviene socializar, administrar y gestionar; pero también sobre otras áreas que tienen interés especial por estar en disputa o bien por ser extremadamente prioritarias[30]. No obstante, generalmente los intereses del norte se convierten en las políticas y convenios que se suscriben internacionalmente; la cultura es un campo de reproducción del capital, por lo tanto, se puede moldear los intereses en pro de la extracción

> Al converger con la economía, la cultura no se disolvió sino, más bien, «explotó a lo largo y a lo ancho del ámbito social, y lo hizo hasta el extremo de que en nuestra vida social- desde el valor económico y el poder del Estado hasta las prácticas sociales y políticas y la estructura misma de nuestra psique- cabe decir que todo se ha vuelto "cultural". Tal vez el factor más importante en este «viraje cultural» sea el efecto producido por la informatización de la economía. (Yúdice, 2002, p. 205)

A este respecto, algunos autores que hacen estudios del impacto del arte en la vida y esfera socialcomunitaria, mencionan que: «el arte público puede contribuir a la resolución de una amplia variedad de problemas físicos [relacionados con la interacción humano-espacial], de desarrollo comunitario, económicos» (Hall y Robertson, 2001, p. 7), entre otros problemas. Evidentemente este proceso no es reciente, se les puede asociar al menos tres momentos importantes en los que la cultura termina consolidándose como un elemento industrial al nivel de otros modos de producción dentro del aparato capitalista; de hecho, Adorno (2001) sugiere dos cambios grandes en el modelo cultural para que este pudiera ser industrializado: primero, la masificación de la radiodifusión □y hasta cierto punto de la industria audiovisual□, hecho que permitió que un hito anterior --que estuvo allanando el camino- pudiese tener mayor relevancia, la grabación de piezas consideradas de alta cultura y a la vez de piezas de cultura popular; un segundo aspecto, conviene asociarlo a las artes dramatúrgicas, la novela, la literatura e incluso las artes visuales, que si bien cada una tiene singularidades, presentan también una evolución tanto en cómo se difunden, así como se destina a los sujetos; segundo, la administración de la cultura, despojándola hasta cierto punto de su esencia y capacidad subjetiva/reflexiva, hecho que hace posible su instrumentalización y masificación.

> El recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1960, al capital humano en la década de 1980 y al capital social en la de 1990. Cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos de los fracasos del desarrollo según el marco anterior. El concepto de capital social fue puesto en práctica por los BMD, cuyos proyectos de desarrollo toman en cuenta el tejido social. Esta noción se originó asimismo en el reconocimiento de que, pese a las sustanciales ganancias económicas obtenidas en la década de 1990, la desigualdad había crecido exponencialmente. La premisa del beneficio indirecto

[30] La recuperación del Galeón San José en Colombia es un empelo práctico de este tipo de protección e interés de un país sobre un bien cultural, pero con una influencia de los intereses privados. Es en este caso la recuperación de un galeón naufragado que contiene cerca de 200 toneladas de oro, plata y esmeraldas; hasta el momento su rescate es de alta complejidad, y es un asunto prioritario para la nación recuperarlo, aunque negociando con el interés privado y dándole algunas ventajas en la regulación que permite su eventual recuperación. *Cfr.*

de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora. (Yudice, 2002, p. 28)

## 4.1. El cambio cultural: cultura como elemento de planificación en Bogotá

### *4.1.1. Bogotá 1990 a la 2007, cambios en la estructura económica y de planificación urbana*

Bogotá como toda ciudad, posee un contenido asociado tanto a su espacialidad como con su temporalidad, lo que implica una relación entre la actividad humana –productora de hechos- y el espacio que es socialmente producido; en innegable que la ciudad va cambiando constantemente, pues en todo caso es un producto con su dimensión histórica-temporal, cultural, social, económica, política. El caso de Bogotá resulta quizá, un tanto curioso, combinación de varios sucesos: lo que sería un hecho de tipo histórico temporal, con la constituyente que se llevó a cabo en 1991 (pero que venía de varios procesos sociales y políticos previos); el cambio de estructura económica que se venía gestando en el país producto de presiones externas del norte global, lo cual se terminó cristalizando en la apertura económica de 1990, que implicaba entre otras la necesidad de la actualización del aparato del estado, hasta entonces altamente centralizado. Los hechos que confluían configuraban un cambio a nivel generacional/cultural motivado, por la Constitución de 1991[31], así como la apertura económica hacían imperiosa una reforma a la estructura del estado, la cual ya se venía actualizado con la Ley 78 de 1986, que permitía a los ciudadanos escoger a los alcaldes municipales y distritales, así como la elección de los corporados de los concejos municipales y distritales.

El modelo de Bogotá cultural no hubiese sido del todo posible sin el cambio que supuso una nueva constitución abierta a la participación ciudadana, también aplicable a la planificación urbana producto de la descentralización del Estado. La planificación urbana en Bogotá se había caracterizado hasta entonces por seguir un modelo racional, llegando esta a su cénit en los años 70 y 80, donde lo económico aplicado a lo urbano se hizo norma. Es menester mencionar que este proceso es acompañado de manera paralela con la apertura económica y liberalización que tuvo el país en la misma década, en los años 1990 en adelante. La economía bogotana rápidamente pasó a una economía basadas en servicios, producto de tales condiciones que atravesaba el país, de hecho, Romero (2010) presenta lo siguiente:

> Bogotá ha cambiado las actividades económicas después de la llegada de políticas comerciales y aperturistas en el marco del libre mercado y afines al proceso de globalización, y se ha desindustrializado, siguiendo la tendencia nacional, con una declinante actividad manufacturera. (p. 96)

Con la economía liberalizada, el modelo de ciudad que se ha venido desarrollando desde 1994 ha tomado como referencia el modelo Barcelona, en los que se ha profundizado al menos en tres componentes generales que han guiado la construcción de tanto de la ciudad como del modelo que se ha venido implementando: primero, la continuidad de los procesos políticos, especialmente de

[31]La Constitución de Colombia antes de 1991, no había sido cambiada o reformada a profundidad desde el año 1886.

aquellos partidos políticos asociados a la centro-izquierda; el surgimiento de lo cultural como un medio válido para planificar y como elemento cohesionador de una identidad común alrededor de la noción tanto de capital como el centro urbano más densamente poblado de Colombia; la priorización de la intervención estatal en temas de alto impacto y con necesidad de solvencia inmediata: movilidad, seguridad, cultura ciudadana-espacio público (Duque, 2008). La continuidad y voluntad política hizo hubiese una continuidad en los procesos de planificación y de transformación en la ciudad, la cultura jugó un papel importante en esta conversión de una ciudad considerada caótica, desordenada e insegura; ha aparecido expresamente el concepto de cultura como modo de planificar experimentado un boom de lo cultural como forma de planificar la ciudad. Se ha pasado de una planificación que priorizaba lo racional a una planificación más posmoderna que producto de la renovación del Estado en sí mismo.

Los ajustes económicos que tenía el país impactaron de manera directa la ciudad de Bogotá, pues pasó a ser un punto de conexión tanto con la economía doméstica como la economías internacionales; es decir, la capital asume su papel como centro urbano más poblado, además de ser centro receptor de capitales extranjeros (Cuervo y Alfonso, 2001). La ciudad comienza a mostrar una doble dinámica, ahora centro de intercambio de capitales, soportada en una infraestructura tanto física como digital que permite participar más efectivamente en el mercado global: "la aparición de espacios glocales en la ciudad define su economía y su capacidad de participar en el mercado mundial desde mediados de los años noventa y, con mayor fuerza, en los inicios del nuevo milenio, con actividades comerciales y de servicios" (Romero, 2010, p. 99). El efecto de lo global hacia acto de presencia, producto de una liberalización económica que dio acceso a Colombia al mercado internacional hace posible pensar en las adaptaciones estructurales necesarias para lograr competir mejor en el sistema de ciudades (Cox, 1993); en el caso de Bogotá estos ajustes dentro del Estado se terminarían de materializar en el *decreto 469 de 2003*.

La carta de navegación que la ciudad usaría para planificar sus espacios está contenida en el decreto 469, que entre otras, daba paso a la creación de Planes de Ordenamiento Territorial; de hecho, ya estos habían sido enunciados en el Decreto 619 del 2000, pero solo hasta el de 2003 se configura como tal en una propuesta aplicable como modelo y como estructura guía. La implementación del POT asumía varios retos urbanísticos y sociales, entre ellos generar una mejor conexión entre la red interna de la ciudad, un rápido crecimiento urbano en zonas periféricas producto de la migración interna, la integración urbano-regional, además introducir la cuestión ambiental en la planeación de la ciudad, así las adaptaciones para la competitividad,

> Se busca ordenar el territorio distrital para aprovechar las ventajas de la aglomeración existente sin superar los límites de las economías de escala, potenciar los factores endógenos para la sostenibilidad económica y la seguridad alimentaria, mejorar las condiciones para comercializar los bienes y servicios diversificados de la región con destino a los mercados de Bogotá, de la misma región, del país y del comercio internacional, así como aprovechar de manera más eficiente su nivel de desarrollo financiero, tecnológico y

científico, la calificación del capital humano y la disponibilidad de información acerca del comportamiento de los mercados.

Este nuevo modelo reconoce que las ventajas descritas para el desarrollo y el crecimiento económico dependen en gran medida del mejoramiento en los índices de seguridad ciudadana y de seguridad humana de la población presente y futura de Bogotá, de la adecuada distribución de la presión migratoria en el espacio regional. Estos aspectos se consideran básicos para garantizar el desarrollo sostenible de la región Bogotá-Cundinamarca. (Decreto 499 de 2003, título I, artículo 1, parágrafo 5)

No es un producto al azar que el Estado colombiano haya estado moviéndose a una dinámica de mercado; ya desde los años 70 y 80 ya lo había venido haciendo producto de las políticas del Consenso de Washington; quizá lo que resulte llamativo es la rápida adopción con las que el país y sus principales ciudades lo hicieron. Las relaciones globales comenzaron a manifestarse de forma contundente a partir de la década de 1990, los cambios espaciales y económicos eran ya un menester, lo mismo la política pública que diera paso a dichos cambios; Cox (1993) señala que las ciudades tanto como pequeñas como más grandes sufrieron cambios a nivel metropolitano (integración regional, suburbanización [en el caso de estudio, expansión rápida e incontrolada del proceso de urbanización se da producto de dinámicas migratorias que hayan su raíz en el conflicto armado colombiano]), así como el surgimiento de un nuevo tipo de actividades económicas producto de la adaptación a la dinámica de mercado global: "las condiciones globales incluyeron actividades de los gobiernos municipales en otros lugares para retener/mejorar su base económica y nuevos modos de organización espacial por parte del capital, incluyendo nuevas divisiones espaciales del trabajo dentro de la empresa. Todos estos cambios reflejan una nueva hipermovilidad del capital" (p. 435). A este respecto obsérvese este apartado del POT de 2003:

**Pasar de un modelo cerrado a un modelo abierto de ordenamiento territorial.** El Distrito Capital ordenará su territorio reconociéndose como nodo principal de la red de ciudades de la región Bogotá-Cundinamarca y de otras ciudades con las cuales tenga o requiera eficientes niveles de articulación física y virtual a nivel nacional e internacional, con el fin de mejorar su seguridad alimentaria, facilitar y viabilizar las estrategias orientadas a garantizar la seguridad ciudadana, la seguridad humana y la sostenibilidad económica y ambiental de largo plazo. (Decreto 463 de 2003, título I, capítulo único, artículo 1, parágrafo 1)

**Avanzar a un modelo de ciudad región diversificado, con un centro especializado en servicios**[32]. El modelo de ciudad abierta y competitiva se orienta a consolidar la oferta de bienes y servicios propios de una ciudad, nodo principal de la red regional de ciudades, a dinamizar la ventajas competitivas y comparativas derivadas de una localización estratégica en el contexto nacional e internacional, especialmente el latinoamericano, y a las características de sus actuales infraestructuras y equipamientos para posicionarla en el

[32] Negritas en el original

mercado internacional. (Decreto 463 de 2003, título I, capítulo único, artículo 1, parágrafo 5)

Cultura y capital no son disociables, al menos en la aplicación que se ha venido dando en la ciudad; el giro cultural vivido en los últimos 30 años ha sido determinante, la cultura ha entrado en diversos niveles, Scott (2007) el propio ha entrado en una fase en la cual, aquello que se puede asociar significados de tipo cultural, que terminan convirtiéndose en elementos críticos o necesarios para el desarrollo del capital; la cultura y las expresiones culturales cada vez más son susceptibles de ser mercantilizadas o de constituir una industria que es aprovechada tanto para acumular como para reproducir la ideología dominante, "que el ámbito de la cultura humana en su conjunto está cada vez más sujeto a la mercantilización, es decir, se suministra a través de instituciones con ánimo de lucro en mercados descentralizados" (p. 323). Aunque únicamente el uso de la cultura puede atribuirse a las entidades privadas, el Estado como productor un espacio racionalizado, también tiene implicaciones tanto en la forma en cómo la cultura es difundida; ningún Estado es imparcial, tienen implicaciones espaciales, territoriales, económicas, además de la cohesión que es generada producto de la interacción de un grupo poblacional con características similares en un espacio determinado.

### *4.1.2. Cambios en la planificación urbana cultural: un barrido por el sistema de cultura distrital, consolidación de la industria cultural de estado*

La historia del sistema distrital de cultura puede rastrearse en el decreto 66 de 1989. La ciudad daba muestras de cambio administrativo, el modelo de esta centralista que había estado usando el país para la designación popular de alcaldes distritales había desparecido para 1986. El decreto 66 de 1989 viene a constituir el Consejo Distrital de Cultura y Turismo del otrora distrito especial de Bogotá. Sin embargo, algo muy importante, es que solo hasta 1993 la Ley 60 permite a las ciudades tener acceso a los ingresos corrientes del Estado, es decir, las entidades territoriales podían decidir cómo administrar los recursos transferidos por la nación; lo cual beneficiaria por supuesto, al sector cultural capitalino.

Más tarde con el decreto 462 de 1994, a pesar de su simplicidad, se establece el sistema distrital de cultural, que entre otras da paso al Consejo Distrital de Cultura (CDU), así como a los consejos locales, es decir, se procede a crear un organismo que represente el sector cultural frente al Consejo Distrital de Planeación (CDP). Esto, también tiene implicaciones espaciales, pues, abrió la puerta a la territorialización del sistema de cultura del distrito: es decir, implicó que la forma de administrar los recursos cultuales se hiciera ciertamente de acuerdo a las necesidades territoriales, una descentralización, dado que se podían destinar recursos desde nivel central (CDP) y distribuirlos a estos a las localidades. Al siguiente en 1995, Antanas Mockus ganaría las elecciones populares de 1994. Ya en 1995 comenzada su alcaldía, este comenzaría a aplicar un modelo de planificación comunicativa, basada en: "reinvención sobre el espacio común y las reglas establecidas sobre lo común (Laval y Dardot, 2013), repensando el asunto de la ciudadanía, más allá del sentido de lo público o de lo privado" (Bolaños, Castellanos y Rojas, 2019). La propuesta

cívica de Mockus traería consigo un modelo de planificación basado en valores, siendo la cultura ciudadana una fuerte apuesta.

El país venía de una profunda crisis social, alimentada en gran parte por el conflicto armado, que entre otras, se encontraba en su apogeo[33]. La liberalización estatal y la adopción de un estado social de derecho, propicio que la cultura se viese como un opción activa con la que el Estado pudiese llegar a cohesionar a una sociedad profundamente dividida, con esto en mente y después de un paso a la globalización, el país crea la Ley general de cultura 397 de 1997; lo cual abre las puertas de que las entidades territoriales, pudiesen tener sus propios consejos de cultura. Es posible apreciar una necesidad del Estado de reconciliarse con la ciudadanía de manera activa para reconstruir el contrato social, esto Montoya (2014) lo señala en dos aspectos: primero, la desilusión del proyecto racional de planificación; segundo, el movimiento hacia un paradigma posmoderno que se venía dando desde los 70 (especialmente en ciudades del norte), y que tenía como resultado el marketing cívico.

Ya para 1996 el decreto 525, abre la participación a la comunidad de manera más activa, aunque entiéndase esta "activa" como la representación de la sociedad civil: medios de comunicación, entidades educativas privadas, artistas y trabajadores de la cultura, así como el representante de los consejos locales de cultura. Algo muy común en la normativa que se desarrollaría posteriormente en la ciudad. Dado que los Consejos tenían una duración limitada, fue necesario que la ciudad emitiera el decreto 781 de 1998, que modifica y actualiza las necesidades culturales y de intervención, teniendo en cuenta la vigencia de los anteriores consejos de cultura, y la escogencia de estos, viene a sustituir el decreto 462. En esencia no se cambia mucho, solo se adiciona la participación de pueblos indígenas en los procesos de planificación y desarrollo cultural de la ciudad. Es decir, este proceso de multiculturalismo que estaba ya presente en la constitución del país comienza a tomar representación en los organismos encargados de delinear las políticas culturales de la capital. Asimismo, en ese mismo año, a través del decreto 991 las comunidades negras comienzan a tener cabida también dentro el proceso de producción cultural de Bogotá.

> El recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1960, al capital humano en la década de 1980 y al capital social en la de 1990. Cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos de los fracasos del desarrollo según el marco anterior. El concepto de capital social fue puesto en práctica por los BMD, cuyos proyectos de desarrollo toman en cuenta el tejido social. Esta noción se originó asimismo en el reconocimiento de que, pese a las sustanciales ganancias económicas obtenidas en la década de 1990, la desigualdad había crecido exponencialmente. La premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora. (Yudice, 2002, p. 28)

[33] *Cfr.* ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad, del Grupo de Memoria Histórica.

Con el cambio de milenio se dio una intensificación del discurso cultural y de las políticas públicas había pasado directamente a ser uno jurídicamente es necesario lograr viabilidades técnicas, en ese sentido, 60225 de 2000 Secretaría General Alcaldía Mayor de Bogotá, alude a la inclusión de los consejos de cultura en la agenda de planificación de la ciudad. Es decir, se busca que estos hagan parte del esfuerzo planificador de la ciudad en el marco de la autonomía del decreto de ley 1438 de 1994. En ese sentido, la cultura se incluía en el accionar y partidas presupuestarías que el Consejo Distrital de Planeación consideraran la cultura como un eje en el cual invertir. La implementación del Acuerdo Distrital 19 de 2003, se introducía a la formula la necesidad de promover las prácticas culturales que se dan dentro de las localidades de Bogotá. A este respecto las Juntas Administradoras Locales serían las encargadas de gestionar las festividades de las localidades esto en coordinación con los Consejos Locales de Cultura y el Instituto Distrital de Turismo. La mesa estaba ya servida. Ahora sí el desarrollo de un modelo de cultura distrital estaba servido, el cambio de milenio trajo consigo una ordenación territorial mucho más acorde a la visión regional que se le quería dar a Bogotá, esto por supuesto impulsado desde el Plan de Ordenamiento Territorial que se consolidaría en el 2004.

> "**Artículo 8. Estrategia de articulación de los territorios para la cultura**[34]. Se conformará una Red de Infraestructura Territorial Cultural para la planificación y gestión de los equipamientos culturales y para la articulación de éstos con otros equipamientos colectivos, recreativos y deportivos y de servicios urbanos básicos. En el marco de esta Red se localizarán espacios y equipamientos culturales en el territorio prioritario y en las centralidades de integración regional o en su área de influencia definida esta como la operación estratégica a la cual se encuentra vinculada dicha centralidad; se cualificarán equipamientos para los sectores sociales y profesionales y se formularán operaciones y proyectos urbanos que permitan una intervención integral en el territorio del Distrito Capital y la región. Los componentes y estructuras necesarias para la Red de Infraestructura Territorial Cultural se desarrollan en el Título III del presente Decreto."

El 2006 marca un nuevo precedente en organización del estado bogotano, pues en ese mismo año el concejo de la ciudad decide renovar la estructura de económica-espacial distrital, mediante el acuerdo 257. Tal decreto tendría profunda incidencias en asuntos de administración de los recursos; en la administración del territorio y el hábitat; el desarrollo económico industrial, industrial y turístico; así como de la economía solidaria; entre otros sectores más. Así pues muchos departamentos e institutos pasan a ser secretarías, aparecerían nuevos institutos, entre otras instituciones ; se crearía en Instituto Distrital de Participación y la Acción Comunal; aparecería también la Secretaría Distrital de Desarrollo Económico, que buscaba entre otras potenciar la capacidad competitiva, a través de bienes y servicios, en lo espacial se reformaron entidades como el Fondo de Ventas Populares que pasaría a ser el Instituto para la Economía Social, etc. Básicamente la ciudad reformo su modelo de ciudad, esto entendiéndose a sí misma como una ciudad-región. Lo cultural evidentemente no quedo atrás, pues aparece la Secretaría Distrital de

[34] Negritas no incluidas en el original.

Cultura, Recreación y Deporte—SCRD, que, por supuesto coordinaría el sistema distrital de cultura y por supuesto, atendería las necesidades culturales de los bogotanos. Por ejemplo, para el 2007, se había invertido ya en al menos 34 megabibliotecas en toda la ciudad, a lo cual, se le puede añadir que, en ese mismo año, la ciudad obtuvo la distinción como Capital Mundial del Libro, producto de la estrategia del fomento de la cultura escrita; hay, asimismo, paralelamente un impulso implícito a lo digital, las bibliotecas públicas proveen un acceso a equipos de cómputo, durante los horarios de servicio. El componente de transición cultural estaba apareciendo en la ciudad, una fase de consolidación de una industria cultural de estado, varios logros a nivel cultural, así también, había un robusto sistema de cultura que se había dado desde 1989, lo cual coincide así también con la transición a ciudad-región, que se venía gestando producto de la implementación del del *acuerdo 190* de 2004 del Concejo de Bogotá.

Con la ciudad estructurada nuevamente y con vistas a competir y gestionar eficiente sus procesos de región, sería menester una reforma al Sistema de Cultura Distrital, llevada a cabo en el 2007, el decreto 627 de 2007, producto de aquella reforma a la estructura administrativa del Distrito Capital. Se trae una visión renovada sobre el actuar con la ciudadanía; la mirada de derechos cívicos que trajo consigo Mockus y se sostuvo, trajo avances con los sujetos que habitan la ciudad. A partir de 2007, se incluyen grupos poblacionales diversos: indígenas, población afrodescendiente, raizal, mujeres rurales y campesinas, comunidades LGTB… Todas ellas y más, pasaron a tener representación no solo en los procesos culturales, sino en todas las esferas de actuación de las secretarías e institutos de la administración distrital. La renovación del Estado trajo consigo una ampliación sociocultural importante, con esto el distrito avanzaba hacia una gestión de lógica de los derechos culturales, así como de procesos de gestionar lo cultural, activamente. Lo internacional, hace su parte, el modelo se ciudad sostenible ya se había instalado en los Objetivos del Milenio (que posteriormente pasarían a ser los Objetivos del Desarrollo Sostenible y después lo que actualmente se conoce como la agenda 2030), a este respecto, esto ya puede comprenderse como una interpretación moderna de las necesidades del capitalismo con respecto a la cultura como eje a desarrollar por las políticas culturales de lo urbano y esto se observa en las nuevas definiciones que se generan a partir de las transformaciones traídas por la globalización; pero que a su vez se ven permeadas por la influencias de organizaciones internacionales con preponderancia económica: UE, FMI, , Banco Mundial, Banco Interamericano de Desarrollo (Yudice, 2002).

Este decreto [257 de 2997] es muy importante, actualiza el modo de participación de la ciudadanía frente al aparato cultural; sucede una reorganización que divide el accionar de la principal SCRD en un *Sistema distrital de arte, cultura y patrimonio.* Para estos efectos hay una creación de subsistemas, el primero, responde al área de artes, con sus respectivos consejos: distrital de artes, distrital de las áreas artísticas, además de comisiones. Por otra parte, el subsistema de patrimonio cultural surge también de la mano de unos consejos: distrital de patrimonio cultural, consejos distritales de áreas de patrimonio, comisiones. Resulta bastante novedoso, la integración de un subsistema de culturas de grupos y comunidades étnicas. La agenda multicultural es una realidad, esto ya lo ha mencionado Yudice (2002), aunque claramente, hay una serie de diferencias de contexto que provocan que este concepto tenga al menos una connotación de reconocimiento de

derechos, en un país donde un 9,3% (DANE, 2019) de su población es afrodescendiente, por ejemplo. Llama la atención que solo fue hasta 2007 donde se crean espacios de representación para pueblos originarios, comunidades afodescendientes, etc., aunque ya desde 16 años se les tenía en el radar, y jurídicamente hacen su primera aparición aproximadamente en el 94 para nivel nacional, y en lo cultural en el distrito desde 1998. Pasó casi diez años para que estos grupos tuviesen una representación real de sus intereses culturales y de preservación de prácticas; esto también, es influenciado por una renovación en la estructura administrativa del Estado bogotano, así como el impulso que tuvieron los derechos culturales (normalmente definidos como derechos de tercera generación), en el marco de administraciones con una afinidad a partidos de centro izquierda, esto ya lo ha explicado Duque (2009); por otra parte también hay una influencia en el desarrollo de las ciudades por los *Objetivos del Milenio*. El subsistema local de arte, cultura y patrimonio dialoga con lo local, centra sus esfuerzos en generar iniciativas que generen autonomía. Se compone de: consejo distrital de asuntos locales en arte, cultura y patrimonio por localidad, consejo distrital de casas de la cultura.

No hay mejor fórmula que convertir a la ciudadanía en agentes de desarrollo, aquí puede hacerse dos préstamos e interpretaciones del desarrollo: una desde una lógica de maximización de las libertades individuales en convenio con las instituciones (Zen, 1999), tal interpretación casa bastante bien con la idea de cultura que ha sido impulsada desde los 90 en Bogotá; una segunda, vía de interpretar esta agencia puede ser rastreada en Bourdieu (1976), quién en palabras más y palabras menos, señala que existen factores de acumulación de económica que impactan en la acumulación de capital social, cultural, político, por tanto no todos los sujetos llegan a tener las mismas "oportunidades" dado que la acumulación de capital permite económico mejores relaciones sociales, estatus, impacta en relaciones de clase, etc. Un modelo basado en acumulación no crea una relación desigual en todas las esferas y lo cultural no es ajeno; mucho menos lo es lo urbano, que refleja el modelo de organización por el que se está optando; ya lo reconoce ONU Hábitat; para el 2008 más del cincuenta por cien de la población mundial residía ya en áreas urbanas y para el 2050 ya será se setenta y cinco por cien de la población mundial la que lo haga (Giraldo, García y Bateman, 2009). Desde esta lógica, la administración que debe hacer el Estado es máxima, se debe cargar al individuo con una responsabilidad compartida, para el desarrollo de sus deberes culturales. El caso bogotano no es ajeno a estas necesidades, ya lo reconoce en su legislación esta necesidad de administrar lo cultural, pero desde la lógica que han sido impulsada por estas instituciones globales y panregionales. Por supuesto es misma lógica sigue el POT actual de la ciudad, desarrollar un modelo de lo cultural a partir de la agenda 2030, de la ONU, que por más noble pueda sonar, no deja de ser una propuesta desde el mercado (Kotharia et al., 2020). La influencia de estas instituciones con escala global hace que las políticas públicas en materia de planificación cultural se vuelquen hacia su óptica, por esto no es apenas extraño que ciudad como Bogotá hayan adoptado la agenda de los objetivos del milenio. El Estado en esencia tiene la función de administración y por lo tanto también puede administrar la cultura y aplicarla según la conveniencia económica de estas políticas que son altamente neoliberales. Este ejercicio es bien estudiado por Yudice (2002), quien ya venía advirtiendo la instrumentalización de lo cultural; la

cultura como se había conocido cambió para las necesidades de la economía de capital; la cultura ahora tiene que impactar económicamente, debe ser capitalizada de alguna manera, así, esta se ha hecho a través de se ha empezado a ver como fuente desarrollo, con todas las implicaciones que una economía basada en la acumulación le puede ofrecer; esto sin duda genera desigualdades en cómo llega la cultura a toda la ciudadanía y el caso de Ciudades Latinoamericanas, que tienen contextos de alta vulnerabilidad hacen que esta distribución no sea equitativamente.

Trabajo pendiente:

- En el 4.2, se hará un análisis de máximo 7 hojas sobre los efectos de la regulación del grafiti, mencionar como el grafiti ha sido usado para planificar, señalando los proyectos como distrito grafiti y habitarte, así como la condición de inestabilidad por causa del tipo de gobernanza y la mentalidad utilitarista que pueden tener algunos gobiernos urbanos
- También sería bueno aterrizar a Ciudad Bolívar, esto como entidad con NBI altas y con gran potencial comunitario autónomo, aquí ya pasaría el quinto capítulo de grafiti

**4.2. La promoción de Bogotá: breve introducción de la Atenas del Sur y el grafiti**

Que las ciudades tengan una intención de promocionarse no es algo de extrañar, ya Ward (1992) ha mencionado este tipo de práctica desde los años 1850 en adelante. En el caso bogotano, la primera promoción de la ciudad puede rastrearse a lo que ahora es quizá un anacronismo o bien una imagen de otrora: *la Atenas de Sur América.* Introducida en los finales del siglo XIX y los albores del siglo XX producto de la gran explosión intelectual que había en ese momento, esto notablemente impulsada por la élite y las clases altas, aunque en la práctica esta imagen se distanciara de la realidad (Zambrano, 2002). Este calificativo que ostentaría la ciudad fue dado con base en la gran producción en el ramo de las bellas artes y en general por la literatura, la promoción de los valores culturales de la sociedad cultural neogranadina se manifestaría a través de aquellas personas acaudaladas que se considerarían a sí mismos y a la capital colombiana el adalid de lo culto.

Para Zambrano (2002), gran parte de esta denominación se encuentra proporcionalmente ligada más a una cuestión de las altas esferas, que en su momento fue trasladado a otros sectores de la población aprovechando la masificación de la cultura. Evidentemente, lo urbano también hacía parte de este conjunto denominativo, la capital construiría y renovaría plazas como la Santander, en pleno centro de la ciudad; asimismo, la educación a medida que se fue desligando de la iglesia y se fue volviendo más liberal, impulsó de manera importante esta pretensión. Véase pues lo que tiene que decir José María Vergara[35] *apud* Montenegro (2003):

> El pueblo tenía escuelas gratuitas de primera letras en los colegios Santo Tomás de Aquino y de San Bartolomé, como lo hemos dicho; pero estas no bastaban a la sed de instrucción del pueblo bogotano, a quien por esta faz de su carácter, *un ilustre viajero ha llamado el pueblo ateniense de Suramérica.* (p. 135)

[35] *Cfr. Historia de la literatura en Nueva Granada por José María Vergara y Vergara. Desde la conquista hasta la independencia (1538-1820),* reditado en el 2017 por la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.

Resulta bastante curioso que esta atribución de la Atenas Suramericana nunca fue directamente inventada-mencionada por la sociedad bogotana, Zambrano (2002) y Montenegro (2003), coinciden en ello; esto fue más un producto de la mención de viajeros y extranjeros que visitaron países como Colombia por la década de 1860 en adelante. En lo que si hay consenso es que esta adopción, como se mencionó antes, fue ampliamente difundida por las elites y la alta sociedad bogotana. Resulta curioso que poco a poco esta figura de metrópoli fue cediendo a medida que fue pasando el tiempo y la ciudad fue experimentando un paulatino proceso de crecimiento urbano. A medida que pasó el tiempo, hubo un cambio cultural producto de los fenómenos sociohistóricos de aquella época, poco a poco la metrópolis fue evolucionando, la figura de aquella metrópolis de alta ilustración se fue quedando anacrónica y aunque autores cono Zambrano (2002) mencionan la irrupción de los procesos educativos, la masificación de la radio, además de la construcción de obras que catalogaban a la ciudad como una urbe ilustrada, esto fue cediendo poco a poco, hasta llegar a la metrópoli de hoy en día; de este aspecto, se pueden hacer una infinidad de derivaciones del cómo se perdió poco a poco la imagen de la Atenas del Sur, una primera es por la carga histórica del país, la violencia siempre había sido una moneda de cambio común en la sociedad colombiana, y esto por supuesto, no se eximió de las urbes, la violencia sociopolítica ocurrió en tanto en lo urbano como en lo rural; segundo, el crecimiento vertiginoso de las metrópolis colombianas pasaba necesariamente por un proceso de desplazamiento hacía la ciudad, lo que en cierta medida hacía que el esfuerzo cultural se viera superado por las necesidades mismas de la sociedad.

En el caso del grafiti es muy difícil sentar una historia definitiva de como este surge en la ciudad de Bogotá, son efectos históricos que tienen propia particularidad sobre el cómo lo urbano se va configurando; el denominado bogotazo trajo consigo una reconfiguración de como se habitaba la ciudad, fue un hito que marca una época de nueva producción en la metrópoli más grande del territorio colombiano. A este respecto, no sería de extrañar que ya desde ahí surgiese una protohsitoria moderna del grafiti en la ciudad; sin embargo, para Castro *et al.* (2012), este toma especial fuerza a partir de la década de los 70, donde se hace más rastreable gracias a las piezas de fotografía, ciertamente lo político fue una de las causas que hicieron que este movimiento tomara especial relevancia, apareciendo en las instalaciones de la Universidad Nacional de Colombia diversos grafitis que iban en contra de la elección de Misael Pastrana Borrero. De ahí en adelante, concluyen los investigadores (basados en la obra de Silva, 1992), que de ahí en adelante el grafiti haría su irrupción de forma más común en la vida urbana de Bogotá. No obstante, no sería sino hasta 1998 que este de cierta manera se reconciliaría de alguna manera con el Estado,

> En 1998, con el cultivo ciudadano gestionado por el alcalde Antanas Mockus y prolongado por Enrique Peñalosa, quienes orientaban a la ciudadanía hacia una reinvidicación del uso del espacio público, en el llamado "milagro bogotano" donde se le otorgó un rostro humano a una de las metrópolis más bruscas de Suramérica, empezó una nueva escuela del graffiti, un tipo de graffiti llamado Writing. Este graffiti redirecciona lo antes conocido como graffiti hiphop, y empieza a tener referencias muy fuertes de Estados Unidos a través de documentos como Spray Can Art. Aparecen grupos representativos como R.O.S (Represent Our Style), quienes le dieron una forma muy particular a la organización de este tipo de

> graffiti, como la exaltación del autor, la creación de estilo y la formación de grupos especializados en hacer graffiti por toda la ciudad. (p. 33)

Ahora bien, en el tiempo presente, la ciudad crecería de manera vertiginosa, no solo en población, también en su estructura urbana, esto por muchos factores, pero unos siempre presentes: la violencia de un conflicto a escala masiva que incluso tiene una proto historia desde los años treinta y mucho más, esto con todas las dimensiones que ello implica. No es raro que la ciudad nuevamente apostara por la promoción de sí misma a través de herramientas que alguna vez ya le habían sido conocidas, ciertamente la Atenas del Sur había renacido nuevamente, aunque ya no con la misma intensidad de otrora, esta había cambiado El modo de promoción cultural ha cambiado, producto también de unas dinámicas convulsas de un país profundamente fragmentado. Apostar por la cultura era un elemento seguro en un momento histórico, social, político y hasta económico difícil. El Estado asume un papel de negociador, administra la cultura de cierta manera, maneja la agenda de esta según sus necesidades institucionales; no existe una representación cultural directa de lo estatal, esto sería jugar a ser juez y verdugo en un juego sesgado. Para esto es mucho más sencillo alinearse con las pretensiones culturales que vienen de agendas de instituciones a nivel global, después de todo, para países del tercer mundo, la necesidad de lograr una relevancia económica y de acumulación es un menester.

> El reconocimiento del papel de la cultura como sustrato de la vida social impone la necesidad de formular políticas culturales que fortalezcan, consoliden y fomenten las maneras como la cultura transforma la vida de la ciudad y de sus habitantes, al propiciar modos de vida, agendas políticas, prácticas económicas y expresiones culturales, artísticas y de patrimonio mediante las cuales los bogotanos y bogotanas (asociados en torno a asuntos de clase, género, etnia y sexualidad, entre otros) luchan por transformar su entorno económico, social y político. (

Uno de los grandes avances que hizo la ciudad fue la creación del Sistema Distrital de Cultura que data de 1989, y en todo caso se ha convertido a todas luces en la carta de navegación cultural, que por supuesto va de la mano con las necesidades de ordenación territorial. En ese sentido, Bogotá ha apostado fuertemente por construir un sistema que permita gestionar de manera eficiente los recursos a su disposición, aunque ello implique hacer competir a su principal recurso: lo humano.

Las industrias culturales hacen parte de un aparato de producción que se ha venido desarrollando intensivamente y que cada vez más ingresa en nuevos terrenos: las artes, los medios de comunicación, el turismo, el ocio y la recreación, suponen cada vez ingresos que impulsan la economía tanto de los países como de las ciudades (Amin y Thrift, 2007); es apenas normal que las ciudades opten por desarrollar una industria cultural de estado, pues configura tanto una cuestión económica como a nivel socioespacial; de hecho un síntoma de esa necesidad de planificar a partir de la cultura y desde la lógica de las administraciones municipales/distritales hace que aparte del ajuste en sus sistemas administrativos, políticos y financieros, sea necesario que la promoción urbana haga su parte, como estrategia activa de participación en el sistema red de ciudades globales, como para su propia dinamización del capital.

Con el grafiti la historia no ha sido diferente, la conformación del aparato de cultura distrital permite captar mucho potencial artístico presente en la ciudad, aunque claramente con las limitaciones que se generan desde una propuesta de gestión cultural surgida desde una racionalidad de segundo espacio. Aun siendo "legal" el grafiti hoy en día en la ciudad de Bogotá, gracias el decreto 075 de 2013, la relación de este con la administración ha sido históricamente un poco más lejana, el diagnóstico elaborado por Castro *et al.* en el 2012, indirectamente señala una relación de cooperación puntual entre algunas de las vertientes del grafiti, especialmente aquellas como el muralismo; no obstante, con la muerte de Tripido, se hizo un menester tratar de gestionar la práctica del grafiti. Es decir, el Estado de la mano con algunas organizaciones comenzó a promover la práctica responsable del grafiti, con la intención tanto de tratar de controlar la aparición tradicional vandálica, así como para evitar malas acciones de los mismos aparatos estatales hacia los practicantes de esta. Con esto sobreviene también una intención de uso parte también desde las necesidades del Estado y del gobierno, de ahí también se puede generar una relación de ganancia para sí mismo. De hecho, este sistema de producción urbana bogotana, basado en la cultura como un pilar fundamental para el acceso tanto del espacio público y como forma de producción espacial racionalizada, está estrechamente asociado a la promoción urbana consolidando a lo que ahora se denomina: *marketing urbano*; es decir la promoción/venta de una idea de ciudad; de hecho, autores como Ward (2003), han discutido acerca de la venta de los espacios urbanos, no solo como un proceso más contemporáneo, sino que puede encontrar raíces históricas desde 1850. "El marketing urbano se pretende diseñar y proyectar una imagen de la ciudad y sus atributos, teniendo siempre presente las necesidades, expectativas e intereses de los potenciales compradores" (Duque, 2010, pp. 30-31); a Bogotá le ha funcionado bastante bien promocionarse ante el mundo, marca de ello son los reconocimientos que ha obtenido a través del tiempo por impulsar temas culturales: capital mundial del libro, ciudad creativa en música por los festivales de rock y hip-hop gratuitos más grandes de Latinoamérica, entre otras más. De cierta manera, ha habido una reconciliación de los espacios de representación con las representaciones del espacio, sin embargo, todavía el acceso a la ciudad es un tema sumamente complejo, y donde los espacios cada vez son más disputados, estás propuestas de marketing urbano, hacen aún más enredado aún el derecho a ciudad.

En ese sentido, tanto como los cambios históricos, económicos y culturales han propiciado que en la capital colombiana, se pueda considerar la existencia de una industria cultural de estado; el mercado ha hecho su irrupción en los asuntos financieros-administrativos de la planificación de la ciudad, ha traído consigo una renovación conforme a las reglas y necesidades de reproducción del capital, impresas tanto en el modo de concebir la producción del espacio racionalizado/institucional así como en las políticas que impactan en las arcas del estado. La producción de imágenes y de visuales dentro de la ciudad también es susceptible a la industrialización; ya se ha dicho que todo aspecto conectado con lo cultural puede [y es] susceptible a ser industrializado; pues configura una buena fuente de producción espacial de espacios técnicos o sobre la cual la maquinaria de producción institucional necesite justificar las intervenciones urbanas. De hecho, a pesar de en otras partes tanto del norte como del sur global, movimientos artísticos conexos con el grafiti ya

estaban funcionando entre 10 a 15 años antes que, en Bogotá, se regulara su práctica y pasara al acervo a ser usado como *toolbox* o herramienta.

Es hasta el 2013 con la aparición del Decreto 75, que el grafiti pasa de considerarse como antiestética o antisocial a ser una práctica con implicaciones espaciales e involucrada en el modelo de planificación cultural que se ha venido pregonando desde hace 27 años, cuando aparece el término cultural en el aparato jurídico-administrativo, con un apellido como lo fue lo ciudadano. Evidentemente el grafiti ya no es solo un movimiento que representa lo inusual, lo *anti-estético y anti-deseable,* ahora se ha convertido en un instrumento de planificación e incluso en la imagen de la ciudad. Con la actualización del 075 en 2015, surge el decreto 529 de ese mismo año, el cual, entre otras acciones, cambiaría y actualizaría las reglas de juego para la práctica responsable del grafiti en la ciudad. Con un esto en juego la ciudad comenzaría a usar el grafiti para sus propios fines, de ahí surgen dos estrategias que hasta el día de hoy siguen vigentes o bien se han transformado para el beneficio y promoción de ciudades, Bogotá con su bandera de la cultura ciudadana lo ha sabido bien, no por tanto esta inclinación a la gestión de la cultura ha sido tan ampliamente recibido. El grafiti ha sido profundizado desde una perspectiva afín a las necesidades de la ciudad, por ejemplo: Habitarte y Distrito Graffiti, proyectos que son reflejo de intenciones similares: abrirse a lo comunitario y cooperar con la ciudadanía-grupos y colectivos de forma "activa"; pero también permitirse a sí misma, utilizar este potencial humano, ser visible con estrategias que usan la base comunitaria como fuente de recursos.

Desde el año 94', la ciudad ha estado en una constante transformación espacial y económica que no solo ha implicado estas dimensiones, sino que involucran a los sujetos que lo habita, pues la forma de entender el modelo de producir ciudad afecta a los sujetos de manera directa (sin ver a estos como actores pasivos). Lo urbano construido no ha sido lo único que se ha producido en los últimos años de la planificación urbana se ha modificado no solo una ciudad de manera física como se hacía en otrora, sino que se incluyó en la agenda procesos sociales y culturales que dieran como resultado un cambio de imagen que hoy por hoy se ha seguido experimentando desde entonces (Montoya, 2012) y que tan extendidos están en Latinoamérica, a partir de la implementación del modelo Barcelona; sin embargo, este cambio de modelo en la planificación y producción no es al azar, todo lo contrario, es producto de una reconversión del modelo de bienestar al modelo neoliberal, la consolidación de los procesos globalizantes y lo autores como Ward (1998) han venido anunciando: los lugares y las ciudades, más específicamente, son lugares de venta. El modelo de Bogotá cultural no hubiese sido del todo posible sin el cambio que supuso una nueva constitución abierta a la participación ciudadana[36], también aplicable a la planificación urbana producto de la descentralización del Estado y un viro cultural en toda regla, esto por supuesto tuvo impacto en los procesos de planeación, ya de Duque (2008) y Montoya (2012), enunciaron el cambio en el modelo de planificación racional hacia uno más posmoderno, de hecho, de cierta

[36] En sí mismo la Constitución Política de Colombia de 1991, abre un camino de participación "democrática" sobre lo público.

manera, el plan de ordenamiento territorial de 2004, consolida estrategias futuras que impactan tanto en el hábitat como en lo urbano, por ejemplo

> El Programa de Mejoramiento Integral de Barrios, desarrollará sus acciones a partir de dos dimensiones: la social y la territorial, bajo dos estrategias transversales: la primera, de participación ciudadana que busca aumentar la capacidad de gestión colectiva, la cultura democrática y el capital social en el territorio y la segunda, de coordinación interinstitucional y fortalecimiento de la gestión local. Se promoverá el mejoramiento de las viviendas existentes con el fin de atender el déficit cualitativo asociado a condiciones estructurales, de hacinamiento, deficiencias en infraestructura y condiciones de habitabilidad de las viviendas. (POT 2004, art. 158, parágrafo 5)

Es sencillo inferir que desde los años 90 la ciudad inició un proceso de cambio de imagen a si misma, pero más importante ante la región y el globo; generó cambios en la gobernabilidad, en el transporte colectivo, dinamizó su rol como capital colombiana; y para esto utilizó una gestión atravesada por lo cultural, y que se consolida entre el 2004 y 2006, con la aparición del POT, y la reforma del sistema de administración distrital. Esta base que se sienta y que es observable en la cita anterior, es puerta para que los proyectos de grafiti pueden ser usados en los procesos de planificación, aunque no sucedería hasta casi una década después que esta relación se haría más estrecha, esto gracias a su regulación, y de ahí proyectos como el mencionado Habitarte, toman sentido. Claramente, con una regulación, se abre parte a un uso sospechoso de este, más a fin a la propaganda y a la de la venta de la imagen urbana de Bogotá.

## 5. GRAFITI Y SU PRODUCCIÓN SOCIAL DE LO ESPACIAL: LO URBANO, LO POLÍTICO Y LO COMUNITARIO

### 5.1. Lo cultural, el Estado, el grafiti y la planificación urbana cultural

No hay duda que la administración distrital de Bogotá se ha acercado cada vez al grafiti, ahora que lo ha regulado, ha podido hacer parte y uso de él; se ha acercado, tanto así que ha sido considerado para que se financiaran proyectos de espacio público relacionados o basado con el grafiti; podría rastrearse al menos tres intervenciones propulsadas por el Estado: Distrito Grafiti, como enlace entre la administración y las diferentes mesas de grafiti que surgen; Habitarte, como propuesta de macrografiti con intenciones de renovación espacial comunitaria; luego, más recientemente han surgido estrategias como "Museo Abierto Bogotá", que busca crear una estética urbana que tiene como base al grafiti, tal estrategia interviene el espacio público a través una consolidación de lo visual y la pintura. Como se observa hay una implicación de lo estatal con este movimiento, aunque, generalmente reducida a entidades como la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes, así como entidades relacionadas estrechamente, particularmente considérese lo siguiente:

> La Secretaría de Cultura digamos que es la entidad líder de Bogotá para promover todo el tema de arte, cultura patrimonio y recreación, para eso digamos que tiene una estructura bastante compleja; Bogotá es como una de las ciudades del país [Colombia] que tiene una estructura más compleja para abordar estas temáticas entonces tiene varias entidades adscritas, que, ejecutan todas las iniciativas programas y proyectos del sector cultural recreación y deporte. Está, el Instituto Distrital de las Artes, por el otro lado está la Orquesta Filarmónica de Bogotá, por el otro está el Instituto de Distrital de Recreación y Deporte-IDRD, está la FUGA [Fundación Gilberto Avendaño Álzate]. En el centro de la ciudad es un lugar donde se concentra bastante la oferta cultural de la ciudad; así también, hay una entidad adscrita que es Canal Capital, canal del distrito encargado del tema de promoción y divulgación del arte y la cultura en la ciudad.
>
> Hay un esquema bastante complejo, a través del cual se aborda todos los temáticas de Cultura y Patrimonio. La razón de ser de la Secretaría de Cultura es, principalmente, dar toda la línea técnica en términos de política, para que las otras entidades sean quienes principalmente ejecutan acciones; sin embargo, desde la Secretaría también pues tenemos proyectos de inversión con los cuales contamos también con recursos para hacer inversión pública y pues tenemos varias iniciativas. Tenemos diferentes, digamos organizacionalmente diferentes temáticas que se abordan, entonces tenemos la Subsecretaría de Gobernanza con cuatro direcciones, entonces ahí está la *dirección de asuntos locales y participación,* está la *dirección de fomento* donde hacemos todo el tema de estímulo y de promoción de la cultura; desde la Secretaría de Cultura se lidera todo el programa distrital de estímulos, entonces todas esas digamos todas esas convocatorias de esas entidades, que yo te mencionaba donde se van a entregar estímulos becas y demás se maneja a través de una plataforma que se lidera desde la secretaría. También está la

> Dirección de Personas Jurídicas que lo que hace es como hacer un seguimiento a las organizaciones sin ánimo de lucro que se dedican al tema cultural, entonces ellos hacen como una validación y un acompañamiento a esas personas jurídicas […] se me escapa alguna… a ver, pienso…y la *dirección de economía, estudios y política*.
>
> Esta administración[37] ha trabajado mucho en la cualificación de los agentes del sector: La Secretaría, por ejemplo, está en articulación con los Fondos de Desarrollo Local, la administración de Bogotá está descentralizada en 20 localidades. Los Fondos de Desarrollo Local tienen sus propios presupuestos para liderar muchas de las iniciativas que se hacen a nivel local, entonces hay un gran programa que lidera esta administración que se llama *Es cultura local*, donde parte de los presupuestos participativos, es decir, en los fondos de desarrollo local y un porcentaje de la ciudadanía, toma decisiones sobre la inversión de esos recursos.
>
> Esos recursos enfocados en temas culturales se están trabajando, ejecutando de manera articulada con la Secretaría de Cultura, Idartes y la Fuga, eso permitió entregar estímulos acompañar todas las iniciativas de esos proyectos, hacer procesos de cualificación de formación de agentes culturales y eso digamos, se ha liderado muchas desde la Subsecretaría de Gobernanza, en articulación con muchas otras dependencias entre esa la dirección nosotros locales, la Dirección de Fomento y no es en nuestro caso la Subdirección de Gestión Cultural y Artística porque nosotros tenemos un proyecto de inversión enfocado en procesos de formación, también tenemos la dirección de la Subsecretaría de Cultura Ciudadana que tiene un observatorio, digamos que hace mucho tema de mediciones, de ver cómo por ejemplo muchas de las iniciativas que lideramos desde las otras dependencias o incluso de otras entidades, que no son del sector, sino de otras entidades, por ejemplo como movilidad la Secretaría de Movilidad, como asociados a todo el tema de cultura ciudadana tienen un impacto entonces, por ejemplo se hacen herramientas para mediciones previas y posteriores a los procesos que se adelantan o de las otras dependencias del de la Secretaria […]. (Inés, subdirectora de gestión cultural y artística, comunicación personal, 2022)

El Estado se presenta a sí mismo como un asociado, esto es efectivo, se ha construido la idea de que este debe ser garante del goce de derechos con sus ciudadanos, ha hecho un esfuerzo importante en la consolidación de una industria cultural de estado; los programas y proyectos culturales se llevan de la mano con los proyectos de administración y planificación urbana de Bogotá. Hay una coordinación entre las entidades de gobierno distrital para promocionar lo cultural, no solo para los mismos bogotanos, sino para la experiencia general de lo qué es Bogotá, de miras a un mundo globalizado (aunque cada vez más hay un auge y retorno a lo nacional). Por ejemplo, ha habido una inversión en cultura amplia (véase tabla 7) en los últimos cuatro años en la ciudad. La apuesta por lo cultural ha paso de un simple objetivo de gobierno y se ha consolidado en un aparato complejo. Claramente, como se ha ido mencionado, el grafiti no escapa de la mano estatal, sobre

[37] Hace referencia al período de gobierno de Claudia López, electa para desempeñarse en el cargo de alcaldesa mayor entre el 2020 al 2024.

todo por la implicaciones espacio público-control espacial que debe ejercer. Al ser el grafiti una práctica con distintas prácticas estéticas, este tiene una lógica muy diversa, el muralismo ha tomado gran parte de la bandera estética de la administración distrital, eso sí, ya de por sí no podría considerarse grafiti, se le consideraría más, así pues, como intervenciones de arte urbano.

**Tabla 7.** Recursos destinados a cultura 2020-2023

| Recursos por año[38] | **OFB** | **IDPC** | **FUGA** | **SCRD** | **IDARTES** | Total por año |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2020 | 321.800.000 | 1.940.000.000 | 2.512.312.500 | 13.445.564.044 | 17.828.466.666 | **36.048.143.210** |
| 2021 | 329.000.000 | 656.360.606 | 1.512.526.417 | 16.043.046.763 | 23.849.238.051 | **42.390.171.837** |
| 2022 | 800.000.000 | 505.000.000 | 2.541.124.153 | 12.217.377.004 | 25.407.062.101 | **41.470.563.258** |
| 2023 | 392.000.000 | 358.000.000 | 688.000.000 | 5.369.000.000 | 7.628.570.000 | **14.435.570.000**[39] |

***Nota.*** Elaboración propia con datos de Sicon-SCRD (2023)

Es entendible que exista una dicotomía entre la práctica espacial. Es muy difícil lograr regular algo que ciertamente es muy masivo, ya se ha dicho que el grafiti puede ser práctica por cualquiera, a lo cual se podría agregar que es casual, no necesita que los sujetos lo practiquen constantemente; justo está característica se hace muy difícil de digerir por lo estatal, se le hace muy difícil gestionar, lo que en Silva (1986) considera como espontaneo. En todo caso que haya esta aspereza en cuanto a su lado original no deslinda que también es una acción que es usable para fines propios. La administración distrital maneja una postura espacial con respecto a la gestión de la práctica del grafiti: hay una tolerancia grande a la emisión del grafiti que hace el estado (o como más recientemente se le ha estado llamando, arte urbano) en las que intervienen la regulación, la práctica de este y así como el lugar. Una reticiencia que tiene la gestión institucional gira en torno a la aparición del grafiti, ya lo ha dicho Silva (1992), es espontaneo; justamente esa espontaneidad genera conflictos con la visión de lo institucional. Claro, esto tiene unas ciertas condiciones espaciales, comunicacionales y prácticas:

- La administración se ha sentido más cómoda con el muralismo, por su duración en su ejecución, el requerimiento de una destreza y solidez mayor entre otras características: “el muralismo llegó a ser parte fundamental del grafiti. porque es la evolución del grafiti a una parte más estética, más elaborada” (May R, comunicación personal, junio de 2022).
- Esta práctica más estética del grafiti hace que se más moldeable el mensaje que se quiere dar, comunica mejor las intenciones visuales de lo institucional; además, es más fácil de monitorear por su mayor tiempo de ejecución. Aunque la idea del grafiti, como práctica responsable, lleva consigo una impronta coherente

[38] Expresados en pesos colombianos
[39] Con corte en Sicon al 04 de mayo de 2023.

- Lo vandal, un grafiti que se apega más al dominio del espacio: aparece sin permiso, puede surgir en cualquier momento del día (aunque hay una predominancia por la noche), no es susceptible de ser considerado por lo institucional, su estado transgresor de la figura de lo privado resulta altamente conflictivo con la propiedad privada. Por tanto, no es susceptible de entrar en el radar e influencia de lo institucional, se sale de la propuesta del espacio, la propiedad privada y la vigilancia; además de que socialmente es más reprochado. Este tipo de grafiti suele no importarle la noción temporal tiempo, por lo general es rápido, por su misma rapidez no es demasiado estético (y quizás ese sea uno de los motivos de su rechazo en el pensamiento colectivo); aunque lo que, si definitivamente si es, es una forma de mostrarse, darse a reconocer. El espacio urbano es el escenario perfecto para el grafiti, toda la ciudad en sí misma, es el lienzo donde pintar.

**Figura 9**. *El lienzo urbano: ni el tráfico ni la hora importa*

***Nota.*** Archivo propio

Cuando usted hace práctica responsable de grafiti en la ciudad, es cuando usted, se pide el permiso al dueño de la fachada para poder realizar la intervención, mientras que eso no se realice, se puede tomar como una acción ilegal. Y el decreto está focalizándose en más en eso, qué es lo que ha visto más, ahorita digamos la práctica después de estos cuatro años con Iván duque viene una vaina que se llama la economía naranja y esta economía de naranja activo todo el sector cultural y artístico, pues de Colombia en cierta parte entonces como vieron… inicialmente la práctica del grafiti es de lo desde lo institucional ha tenido una precarización y es que a los grafiteros cuando hacen uso la práctica de grafitis desde la institucional: ya sea, digamos, que una alcaldía local lo buscaba uno, lo busca a él, o busca

> a las mesas de grafiti (realmente las mesas de grafitis son instancias de participación)… entonces esta instancia de participación ¿qué es lo que hace?... La institución llega, le vende el paquete, tenemos tantos aerosoles, tenemos tantas cosas, queremos hacer eso. (Sirko 1984, comunicación personal, febrero de 2023)

Este comentario es supremamente importante, plantea la necesidad y apuesta del Estado por el grafiti, sin embargo, deja entre ver su actitud y comportamiento hacía la población que decide de participar de sus instancias relacionadas con tal fin. Hay una gestión que va en ocasiones por lo utilitarista y ciertamente lo que menciona Dabene (2020) en su estudio, la administración distrital ha mantenido una actitud de cierta manera compleja con el grafiti y su práctica. Por una parte, se encuentra contrariedad interior, al ser una práctica indomable, pero si usable a favor. Por otra la relación de amor-odio que surge genera una dicotomía sobre el cómo convivir con el ella, y regular su uso no "debido". Cuando el grafiti llega a la escena del aparato cultural, ya había toda una consolidación de un interés estatal por desarrollar procesos de industrias culturales y económicas, ciertamente una pequeña expresión de como la aplicación (y tomando una licencia con de Adorno) de un potenciamiento cultural podría configurarse como una industria cultural de estado. La alianza del Estado con las prácticas de planificación urbana y regional, así como las prácticas relacionas con lo cultural, han generado procesos de reconversión espacial, en pro de diversas prácticas, sobre todo, y no únicamente, afectando el espacio público; una pregunta coherente es: ¿qué pasa cuando el Estado decide adoptar una postura liberal en la administración de lo cultural? Además ¿qué beneficios no le supondría aprovechar el potencial de sus ciudadanos en cuanto a fuente de ideas? Está y más preguntas, son muy coherentes cuando se observa de cerca la relación institucionalizada que tiene el grafiti.

El capitalismo ha sabido reinventarse, gracias a factores como la protección del Estado, sobre todo en grandes potencias del norte global, cuyos márgenes de acumulación y explotación colonial les hicieron consolidar su posición actual. Partiendo desde esta abrupta desigualdad, es entendible que la ciudades quieran competir, las relaciones Estado-Nación/Estado-región, exige relaciones de producción económica, social, cultural. Justamente esto es algo que impulsa a las ciudades a invertir sus recursos en cultura, ya lo ha dicho Landry (2008), la ciudades deben ver a sus ciudadanos como recursos potenciales, una premisa con la cual la planificación posmoderna, más liberal y centrada en maximización de libertades individuales a través de derechos, se siente cómoda; los derechos culturales en sí mismos, son relativos, sin embargo, es una apuesta segura este tipo de prácticas, en esencia, el Estado se dinamiza, hay un aparato legislativo y jurisprudencial, así como también surge un aparato de producción de lo cultural; la planificación que práctica Bogotá ha sido centrada en la cultura ciudadana, quizá de eso solo ya solo quede un recuerdo, las necesidades han cambiado; de cierta manera, la ciudad ha mirado en pro de sus intereses. Ya en los 90 comenzó una fase de modernización del Estado-administración de la ciudad, la cual llega a su cénit en entre la década de los 2010-2010; los cimientos ya estaban, se había comenzado con un proceso de gestión de lo político-económico que evidentemente impactó en la forma de entender como producir lo urbano; la apuesta cultural ciertamente le funcionó a Bogotá. Se genero infraestructura. el fomento a la cultura ya se había organizado de forma coherente a las

necesidades “bogotanas”, los programas y la acumulación de propuestas civiles privadas, mixtas y públicos ya estaban sobre la mesa. Con respecto al grafiti y cómo ha decidido lo estatal llevarse con él, este ha sido regulado a través del decreto 075 de 2013, que exhibe por primera vez el concepto de una práctica responsable

### 5.2. Lo salvaje y lo vandálico, lo incognito y espacial, la comunicación y la comunidad. Apuntes de un grafiti como propuesta socioespacial y comunitaria en Ciudad Bolívar.

No hay duda de que la ciudad es cambiante, extremadamente susceptible al tiempo. Ello implica que hubo, hay y habrá un cambio constante en la construcción colectiva de la producción espacial, económica, cultural, política; el caso de Ciudad Bolívar es bastante complejo. Primero, es un efecto directo del conflicto armado colombiano, los flujos migratorios en dos etapas: “Ciudad Bolívar se conforma en el marco del conflicto armado del país, esta se produjo con la llegada de campesinos desplazados por la violencia durante la década de 1950, mayoritariamente provenían de los departamentos de Cundinamarca, Tolima y Boyacá” (Torres y Zarabanda, 2019, p. 96); en esencia es un producto rural que se ha ido poblando gracias a cinco factores esenciales:

> El primero, la instalación del sector industrial con empresas que se convierten en focos de urbanización, con la motivación de reducir los tiempos y distancias de desplazamiento al trabajo, el segundo dado por las características geológicas sedimentarias de la cordillera, se convierte en un sector para la extracción de materiales de construcción, como piedra, arena, emplazamientos de chircales y ladrilleras y también con la presencia de vetas de carbón con marcada participación de casos de prácticas de minería ilegal, y el tercero los urbanizadores piratas que pululan en las décadas de los 70 y 80 en las ciudades del país. […] el cuarto la compra colectiva de terrenos y su posterior división entre socios, como quinto proceso la venta por intermediación de las agencias del Estado en programas como el de lotes con servicios de la Caja de Vivienda Popular o unidades residenciales básicas, y el sexto y último proceso la compra a firmas constructoras bajo el nuevo paradigma de ciudad. (Gómez, 2014, pp. 21-22)

No puede entenderse la relación, desarrollo y avance de la ciudad colombiana, sin un tema que fue transversal desde hace 60 años para la sociedad del país, “el conflicto interno ha generado, en la práctica, un reordenamiento territorial por efectos del papel que juega cada uno de los actores armados presentes y las búsquedas territoriales que ello conlleva, además, cada uno de ellos tiene una visión de Nación y territorio particular” (Torres, 2009, p. 79). Hay un proceso que da paso de lo rural a lo urbano (aunque lo urbano no ha llegado a superar a lo rural, incluso hoy en día), acelerado pro las dinámicas de dominio espacial como por lo ideológico; la necesidad de modernización e industrialización del país genera unas dinámicas de explotación de recursos que por una parte generaría sin duda un proceso de urbanización, pero también la localidad se conformaría como localidad que provisiona mano de obra para otras localidades más al centro y al norte de la ciudad, gracias a un modelo centralizado de planificación urbana y territorial, que ha

cubicado sus principales centros de administración, inversiones y finanzas, así como gran parte de las infraestructuras (Gutiérrez, 2014); curiosamente la conformación de Ciudad Bolívar es a través de lotes, en algunos casos como menciona Gómez, mediante lotes con servicios por un costo módico, esto especialmente en los años 80 y 90. Por otra parte, la figura de la especulación pirata de Ciudad Bolívar construye y permea muchas de la urbanización que hoy se conoce. Durante los años 90, la violencia sociopolítica se recrudece, Bogotá al ser la capital y el centro poblado más grande del país acogería grandes números de población que buscaban refugiarse de la violencia. Por otra parte, con el crecimiento urbano también hay un traslado a este campo del conflicto; localidades como la número 20, sufrieron en carne propia la violencia urbana producto de las reconfiguraciones de grupos paramilitares que comenzaron a operar y tratar de imponer su dominio territorial. Por supuesto que este surgimiento de grupos y bandas neoparamiliatres crearon una nuevas problemáticas para la localidad: reclutamiento forzado y no forzado, control por las zonas de influencia y de microtráfico, masacres (denominadas limpieza social, etc).

> A partir de la información recopilada en el SUR, el gobierno colombiano reporta que entre 1995 y 2005 se desplazaron 1.661.284 personas, cifra que corresponde a 3,6% de la población del país. Más aún, desde 1995 hubo un incremento considerable en el número de personas desplazadas, que en 2002 alcanzó su nivel más crítico: mientras que en 1995 esta cifra sólo correspondía a 247 personas, en 2002 llegó a 423.231, lo que revela la magnitud de este fenómeno y su intensificación como consecuencia del recrudecimiento de la violencia. (Ibáñez y Moya, 2007, pp. 27-28)

La conformación de asentamientos se ve atravesada por una práctica de una necesidad de vivienda y luego por los servicios públicos; asimismo, Ciudad Bolívar es producto de la herencia campesina de aquellas personas que huían del campo a la ciudad, por lo tanto, esta se construyó de tal forma (de hecho, el Museo de la Ciudad Autoconstruida [véase figura 9, 10, 11, y 12] da cuenta de esa herencia; es, por cierto, este es producto de la negociación entre la comunidad y la administración distrital y local), así como de la misma multiculturalidad territorial que albergaría la localidad, producto de una migración de múltiples zonas del país. Solamente, desde 1993 hasta el 2005, se había pasado de 5’484.244 a 6’840.116 millones de habitantes en Bogotá (Torres, 2009), es decir cifra de alrededor del 25 por cien en algo más de una década. Hubo una rápida expansión del proceso de metropolización, hay una reconfiguración espacial, la vivienda de autoconstrucción la primacía y necesidad de un lugar donde habitar. Justamente esta dinámica de necesidad de una vivienda, han llevado que los procesos de apropiación de los bordes se expandiesen y aunado el proceso de lotificación pirata y mediado en ocasiones por grupos armados, algunas comunidades se ubicarían zonas con alto grado de vulnerabilidad a deslizamientos: “la mayoría de los movimientos se han presentado en la localidad de Ciudad Bolívar con un 30.21%” (Ramos, Trujillo y Prada, 2015, p. 67).

**Figura 10.** *A lomo de mula se construyó Ciudad Bolívar*

Comentario: en Museo de la Ciudad Autoconstruida. A lomo de mula la localidad se fue construyendo, sin estos animales, subir los materiales que darían vida a los hogares de miles de personas, fueron en gran parte posible gracias a estos animales que atravesaban los las trochas más difíciles.

**Figura 11.** *Diferencia como base territorial*

Comentario: Ciudad Bolívar durante su existencia ha albergado sujetos de diferentes regiones del país, lo que en esencia la hace que sea un territorio diverso, con una mezcla cultural inmensa.

**Figura 12.** *Historias de la autoconstrucción*

Comentario: esta es una reconstrucción simbólica de relatos de vida sobre le poblamiento de Ciudad Bolívar, el eje central fue la autoconstrucción de su lugar y hábitat.

**Figura 13.**

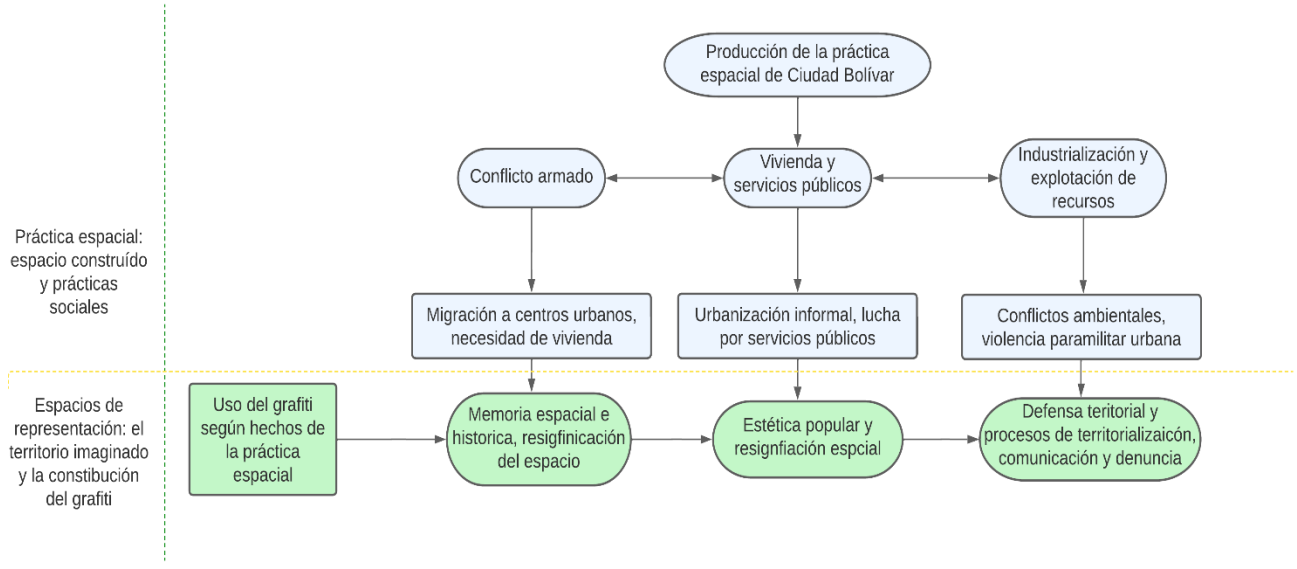
Comentario: la población afrodescendiente e indígena es número en CB, el MCA aboga por el resaltar esta existencia de estas comunidades y su aporte a la cultura local.

*Nota.* Archivo propio

Es apenas normal que el grafiti se haya mezclado bastante bien con Ciudad Bolívar, puesto que ha permitido conectar diferentes hechos alrededor de la práctica territorial. Es curioso como lo territorial se vuelve un efecto de la práctica histórica, de la historia del tiempo presente: en representación de la construcción contemporánea del relato hacia el pasado, entendiendo que este tiene particularidades e intensidades (Fazio, 2010). El grafiti juega en pro de esa conexión con el pasado y los hechos ocurridos que produjeron el efecto territorial que hoy, es Ciudad Bolívar. En ningún caso esto es una atadura espacial, sino que dada la versatilidad y lo imaginativo-creativo que supone el grafiti mismo; en todo caso es una fiel práctica que se encuentra dentro las representaciones del espacio.

Suceden dos cosas: una, el grafiti conecta bien con las prácticas de memoria histórica, lo estético y visual-comunicativo puede usarse en favor de la rememoración y la construcción colectiva del lugar. En ese sentido, la experimentación de las prácticas de memoria que hacen los sujetos que habitan el lugar y territorio se relacionan con sus raíces particulares: migración de lo rural a lo urbano, el conflicto armado y sus secuelas, la industrialización y extracción de minerales; tercero identificar como la práctica del grafiti está presente en la zona, demarcando lugares, historias y apropiaciones; comunicando y denunciando las voces de aquellos hechos de injusticia o bien conmemorando la memoria de sus habitantes y de sus historias locales (véase figura 13).

**Figura 14.** *Relación del grafiti en la producción espacial de Ciudad Bolívar*




*Nota.* Elaboración propia

Ahora bien, ha de entenderse que el grafiti es un movimiento con múltiples aristas, que ciertamente hace muy difícil sentar un modo de organización teórico definitivo; y mucho más importante, el estilo es importante, porque hay una relación que es asimétrica entre la misma práctica del grafiti; que supone, entre otras cosas: la "legalidad" del acto, y aunque en esencia no es legal, tampoco supone una práctica que sea punible, y esta relación, debe reconocerse este estatus de gestión-

administración que sobrevino con el decreto 75 de 2013. Además, existe una relación de lo estético, territorial, es altamente probable que la ciudadanía elija un grafiti basado en un estilo de muralismo o incluso de *street art*, ya que son mucho más estéticos, comunican mejor el mensaje que se quiere entregar o bien generan estética popular (Figueroa-Saavedra, 2013); todo lo contrario con estilo rápidos, por ser tan expeditos sirven más para generar marcas territoriales, pueden aparecer en cualquier lado, son aquellos estilos más clásicos con los que nace el grafiti y que pueden ser estéticos pero ininteligibles para aquellos que no son del mundo del grafiti o bien solo representan la marca de una persona, ejemplo: el *tagging*, *bombing*, *wild style*, etc. A continuación, algunas reflexiones y puntos comunes

- Lo primero es un fenómeno que tiene implicaciones espaciales y es una práctica espacial en lo urbano, se puede desarrollar casi en cualquier parte de la ciudad, para esto se debe anotar que una de su propiedades es que puede aparecer en cualquier momento, es espontáneo e incluso incógnito como sugiere Silva (1992).
- Segundo, es multifacético, es decir se puede entender de diferentes formas y hacer en diferentes estilos según sea el gusto y técnica del grafitero; precisamente esta multifacética hace que tenga efectos de no limitación espacial, cualquier lugar es susceptible a ser pintado.
- Tercero, hay corrientes dentro del grafiti que sobresalen más que otras, por ejemplo, el denominado *muralismo* ha tomado gran protagonismo en la actualidad, cada vez es más común verlo realizado en grandes y pequeñas ciudades del sur y norte global, sea por grandes colectivos o *crews* de *graffiteros* o bien por sujetos que llegan a tener reconocimiento internacional (a menudo suelen tener patrocinio de los estados e incluso parte de lo privado); en el caso de la capital colombiana, por el Distrito de Bogotá o bien desde entidades de orden nacional como el Ministerio de Cultura de Colombia, en alianza con la primera; no obstante, las técnicas tradicionales como el *tagging, bombing* o el *Street art* son mal vistas y censuradas, es más, se consideran como actos vandálicos y de daño a la propiedad privada, castigable con multas o con servicios comunitarios.

  El grafiti no se puede legalizar, no se puede como organizar de esa manera, de ahí sale esa ley, se crea la mesa distrital de grafiti, de esa mesa distrital se crean mesas por localidad, las mesas empiezan como a regular, a organizar, a pensarse como es un grafiti un tanto más seguro para nosotros mismos, tengo amigas, amigas mujeres en el medio, que las han intentado violar la policia, que las ha golpeado la policia, tnego amigos que los ha golpeado la policia, los pinta, ¿si me entiendes la gravedad de algo que realmente no afecta a nadie? (Thiz, comunicación personal, julio de 2022)

- Cuarto, la facilidad que supone practicarlo, aunque no está exenta de riesgos. La idea de grafiti es que este *per se*, vandal, supone una idea un poco más tradicional, que ve al grafiti en sí mismo desde sus raíces de lo incognito, es bastante compartida por algunos grafiteros, hay algunos con posiciones más laxas, sin embargo, de aquellos participantes en el estudio, varios han declarado indirecta o directamente su afinidad al mencionar que el grafiti es una

acción ilegal per se, nació clandestino, vive clandestino, es clandestino. Aunque podría alegarse, que este ha ido evolucionado, es un producto humano, cambia con las necesidades de consumo cultural, su integración con el mercado y el Estado se ha hecho patente, lo cual permite identificar que han surgido corrientes, pero que, en esencia, siguen conservando la esencial del grafiti; ha de considerarse que una idea general del grafiti es su acto de resistencia o subversión comunicativa. Véase los siguientes 4 relatos:

**Tabla 8**. *Relatos sobre el grafiti: ¿qué es?*

| **¿Qué es el grafiti?** | |
|---|---|
| Relato uno: es un juego realmente cuando uno realiza la práctica del grafiti desde la diversión, se vuelve un juego entonces cada acción o cada pieza que uno realice si es desde la manera ilegal creo que la práctica de grafiti no debe hablar de ese grafiti como un ejercicio ilegal cierto, entonces yo reconozco la práctica del grafiti como un ejercicio de expresión desde lo ilegal, o sea, romper los esquemas de la ley o apropiarse de los espacios a partir de unas letras ¿no? esa la práctica y sea como el origen del grafiti como tal. (Sirko 1984, comunicación personal, febrero de 2023) | Relato dos: el grafiti pues ha tomado un montón de fuerza. digamos, yo no lo conozco tan bien, porque no he estado como en esos espacios, pero si se reconoce que ha ido cambiando, que le graffiti pues vuelve a su origen, que su origen es más un tema de protesta, y no un tema de rayar si no de comunicación también, de decir, nos están matando, reunámonos… (Carlos, comunicación personal, julio de 2022) |
| Relato tres: grafiti porque el grafiti viene de la palabra grafito que significa rayón, pare de contar… nosotros cuando hacemos talleres pedagógicos, laboratorios con los niños de diferentes fundaciones, de colegios etcétera. lo que nosotros les enseñamos es grafiti, porque no podemos llegar a plantearles venga hacemos todo un mural a menos de que tengamos arto tiempo lo que nosotros les enseñamos es venga hacemos un tag, una firma, un throat, un bagstyle, bueno todas estas palabras, todo estos estilos que hacen parte del grafiti […] | Relatos cuatro[40]:<br>>Grafiti puede ser, pues puede ser muchas cosas, pero creo que inicialmente ser una plataforma de dar un eco, a una voz, de dar un eco a una voz subalterna que de una u otra manera no es escuchada hegemónicamente, puede ser la voz del barrista, la voz del actor armado que igual está digamos por fuera, sí, por fuera del como el de la hegemonía, de la toma del poder. Que está en esa disputa, puede ser del escritor la escritora de grafiti, puede ser del artista urbano con carácter político. (Prisma, comunicación personal, agosto de 2022). |

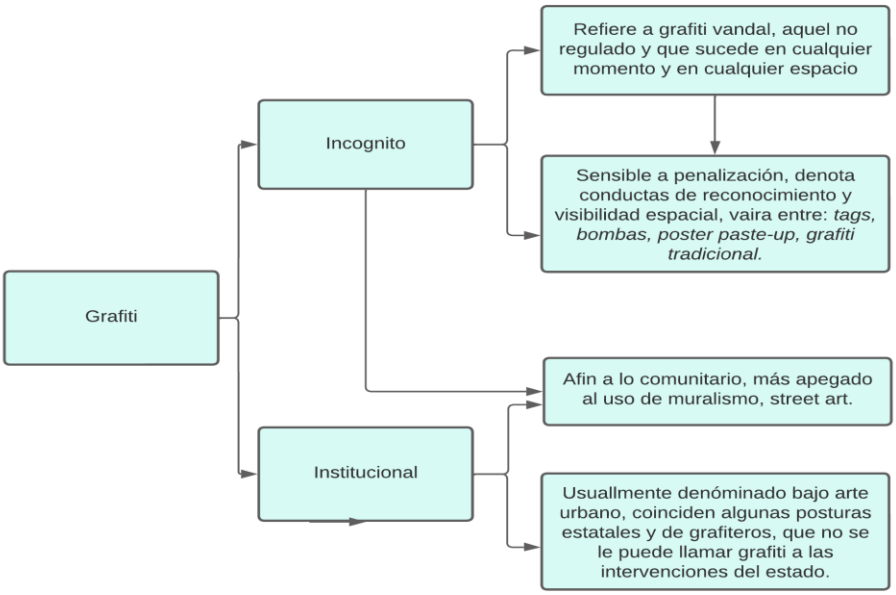
[40] Son parte de un mismo *focus group*

| | |
|---|---|
| El grafiti se ha ido más hacia la parte vandal, más vandálico, más a la calle. (May R, comunicación personal, junio de 2022) | > El grafiti muchas veces no tiene que ser ese grafiti meramente que uno piensa, como de las rayas raras que a la gente no le guste […] creo que en últimas comunica, y comunica muchas vainas [cosas], no necesariamente el efecto tiene que ser siempre político, ¿sí?, pero siempre va a estar comunicando muchísimas cosas. (DC, comunicación personal, agosto de 2023) |

*Nota.* Producción propia con base en la información de campo

Una línea de discusión debe abrirse para darle sentido a las siguientes argumentos; la línea de discusión: debe admitirse que toda administración distrital que ha gobernado Bogotá desde el 2013 han tenido ideas y visiones de ciudad totalmente opuestas en algunos casos, y el grafiti ha estado tanto en efectos históricos, el asesinato de Trípido a manos de la policía abre de facto la discusión sobre la práctica y su regulación. Hay una relación totalmente disímil acerca de la influencia del grafiti en la esfera urbana; una más cercana a la contra-hegemonía política o como más actualmente se ha venido dando, otra más regulada, despojada de su clandestinidad, pero en cierta manera financiada y con una vigilancia espacial con una intensidad mucho menor. El grafiti social comunitario, más fiel a sus raíces espaciales, de reconocimiento y comunicativas; el institucional-izado que se ha venido desarrollando y tomando importancia en las dinámicas de la ciudad (al menos dentro del aparato cultural de estado) y la producción del espacio urbano, es una agenda en sí misma en las ciudades como Bogotá y que las aplica territorialmente, por lo tanto se despliega y se capitaliza desde diferentes ámbitos y programas de intervención distrital que genera un espacio diferente al comunitario, pero complementario al mismo. Así, puede esto plantear dos cuestiones importantes: una primera constituida alrededor de un espacio social producido y construido bajo una forma tradicional del grafiti, desde la cual el estado incognito y de resistencia prima sobre las dinámicas de producción socioespacial; o bien sea, desde una relativa domesticación del signo y por lo tanto de una pérdida de su carácter contestatario y espontáneo, lo que hace ciertamente que sea cambiado su nombre, aunque posea todas las características.

**Figura 15.** *Cadena conceptual del grafiti*




*Nota.* Producción propia

En ese sentido, vale preguntarse, y no sería extraño, *¿grafiti para qué?* o *¿grafiti desde quién y/o por quién?* Aquí, la idea sugerida por Pinilla (2011) toma importancia, en espacial, sostiene que el hogar o vivienda de los sujetos, es la primera unidad espacial bajo la cual los territorios o espacios se construyen y, estas a su vez, son producidas de acuerdo con los deseos y significaciones espaciales de los sujetos. Pero también a los intereses de la instituciones que producen un espacio representado. La ciudad como elemento humano es produce formas constantemente de entender y comprender lo urbano. El Estado como principal administrador de los recursos destina recursos para el mantenimiento de la urbe mismo, sin embargo, lo hace siempre desde la mentalidad institucional, lo cual despliega una noción mucho más racionalizada de entender la producción urbana. Programas de intervención urbanística como Habitarte, precisamente muestran esta lógica: la transformación espacial del lugar es necesaria, aunque siempre desde las reglas y necesidades del gobierno de turno, pero también desde las necesidades que el mercado y la competencia urbana necesita. El uso del macrografiti (Habitarte) resulta bastante conveniente para la alcaldía de Bogotá, pues evidentemente como administrador de los recursos ciudadanos, este tipo de estrategias funcionan tanto para la promoción de su discurso de Estado liberal, como para la atracción de los recursos creativos que residen dentro de la ciudad. Desde esta perspectiva el *grafiti* produce un espacio de lucha que merece la atención en tanto genera una producción de ciudad asociada a su

orden simbólico, cultural y social que a su vez se ve atravesado por el aspecto político que puede tener su emisión y discurso conveniente a si mismo; y por supuesto, no puede dejarse de lado el sentido y apropiación que puede tener desde la institucionalidad como desde el lado no institucional. A este respecto la aparición de nuevos sistemas de espaciales permite que tendencias como el *grafiti* en sus diferentes vertientes puedan considerarse como nueva modalidad de representación, mediante la cual, se puede construir imaginarios de ciudad o acercarse a conceptos de ciudad antes no explorados y, por ende, acercarse a una construcción de un entorno urbano. Eso lo sabe bien la alcaldía de Bogotá y sus dependencias. Estrategias como Habitarte que son implementadas en los territorios como Ciudad Bolívar, plantean precisamente esa tensión de un grafiti para qué.

> Nosotros retomamos la intervención con fachadas, esa se sigue haciendo en esta administración[41] y por el alto contenido de participación ahora se hace el cambio y ya no está bajo la subdirección de barrios sino que pasa a la subdirección de participación directamente como un proceso que nosotros reconocemos que es netamente participativo de la comunidad, entonces intervención de fachadas las seguimos haciendo y en aquellos espacios en los barrios donde encontramos disponibilidad de murales para hacer murales artísticos, también se han hecho murales artísticos, eso lo seguimos manejando también, una de las cosas adicionales que nosotros le hemos puesto como un plus a estas intervenciones es una estrategia que se llama *calles mágicas* que nosotros estamos implementando actualmente que sobre todo nace en el marco de la pandemia, cuando los niños estaban encerrados y queríamos que los niños se empezaran apropiar nuevamente del espacio público, en la pandemia paso que muchos parques, muchas calles, teniendo en cuenta que nadie los estaba habitando pues fueron tomamos nuevamente por grupos como pandilleros o grupos que venden micro tráfico, entonces muchos espacios pues los niños no los pudieron volver a usar, con la estrategia de *calles mágicas o espacios mágicos,* como ahora lo llamamos porque empezó siendo calles pero ya lo agradamos a *espacios mágicos* pues la idea es hacer unas intervenciones con pintura en el piso para que los niños jueguen y se apropien de esas calles, entonces es uno de los elementos que nosotros adicionamos a la estrategia en esta administración, que realmente ha sido demasiado exitosa, son en calles que obviamente son peatonales no son vehiculares, porque a las vehiculares no le podemos cambiar el sentido a las calles, y tiene como sentido lograr apropiación de las comunidades nuevamente del espacio público. (A., comunicación personal, agosto de 2022)

**Figura 16**. *Color en lo autoconstruido, intervenciones estatales con grafiti*

[41] Habitarte comienza desde 2016, en la alcaldía de Enrique Peñaloza y es continuado por la alcaldía de Claudia López.

*Nota.* Archivo propio

A este respecto, siguiendo los postulados de Signorelli (1999), cabe resaltar: así como la ciudad puede incluir, también puede excluir dependiendo de su lenguaje y para quien este hecho, de esta manera conserva el grafiti conservaría su sentido contestatario con una emisión diaspórica e irregular, sin un sujeto en particular, pero con un sentido de pertenencia de los muros como propios (van Loon 2016), derivado de una práctica espacial asociada al reconocimiento; o bien puede ser, que, una parte los grafitis sea totalmente claro para la interpretación (como sucede con el Street art y el muralismo) y que genera una vista agradable del entorno a quien le vea, por cuanto son figuras armonizadas en relación a la dimensión y esteticidad; que se pueden traducir en estrategias de. Lo cierto es que entidades del orden público pueden aprovechar la disposición generada por la regularización del grafiti en el decreto 75 de 2013 y en su posterior actualización: por ejemplo, Secretaría Distrital de Planeación, en el marco de su producción espacial racionalizada ha comenzado a optar por el uso y administración de prácticas que se reflejan en intervenciones culturales pueden ser ubicados rápida y concisamente. Eso sugiere un marco de gestión de lo

público basado en la transferibilidad de ciertos derechos a cambio de usos públicos que contienen lo cultural o bien están basados en cultural. Quizá un caso insignia que ahora mismo se está presentando es el del Bronx, cuya expropiación de inmuebles fue hecha en pro de establecer un circuito de economía cultural. El Estado tienen un aprovechamiento tanto económico como social por el espacio público, pues puede disponer de el a través de la no limitación a entidades tanto culturales como las que tienen influencia en el proceso de producción y modificación del espacio tanto a nivel físico, como a nivel socioespacial.

### 5.3. Breves apuntes sobre el uso del grafiti en Ciudad Bolívar

Hay un panorama muy interesante entre la práctica regulada del grafiti y aquella que no, esto demuestra no solo muestra cómo se manejan desde el Estado, sino la comunidad y los sujetos son participes también; una cooperación que no está exenta de sus asimetrías. Ciudad Bolívar como territorio que ha estado atravesado por fenómenos sociales como el desplazamiento forzado, que entre otras es un factor importante de su configuración espacial y posteriormente integrándose a Bogotá; hay que comprender que la memoria histórica es un menester profundo en localidad que tradicionalmente el conflicto se ha asomado. Aunque no debe dejarse ir que, como todo espacio perteneciente a una gran metrópoli, este va cediendo en ciertos lazos con su pasado, por ejemplo, la autoconstrucción y aunque hoy presente su intensidad ha bajado drásticamente; la nueva forma de urbanización y de maximización del espacio ha dado cabida nuevas formas de interpretar el espacio racionalizado (véase figura 16), ciertamente la localidad está cambiando, y con ello la forma de hacer grafiti. Esto lo saben las organizaciones, la misma comunidad y por supuesto la administración distrital.

Cuando el Estado decide intervenir a Ciudad Bolívar con sus estrategias de grafiti o arte urbano (según desde la perspectiva que se le vea) invocó una necesidad de transformación espacial, eso ha de reconocerse, sin embargo, se usó en una forma de modo de promoción y legitimación; coincidentemente, esta intervención de Habitarte aparece en un momento donde el grafiti había pasado de tener un estatus reconciliatorio con el Estado a pasar a ser considerado como vandalismo (Dabene, 2020). Sorprende así de alguna manera que se haya decidió usar al grafiti como una apuesta, aunque no del todo; es bien sabido que habrá una posición diferente con respecto a este tipo categoría; lo político siempre ha importado, el espacio en ningún caso deja de ser un político, y esto ha pasado por el la intervención de Habitarte, claramente lo institucional podrá abogar por un desarrollo un modelo de ciudad que hace participe a la comunidad y busca la mejoría de sus condiciones, lo cual en esencia no está mal. El asunto radica en los fines de lo político y el gobierno, sus efectos son totalmente diferentes, persiguen otras intenciones.

Las intervenciones territorializadas del distrito tratan en esencia gestionar aquellos recursos y aplicarlos en diversas tácticas y estrategias. Hay intervenciones directas como Habitarte, con inversiones desde lo público y que ciertamente de es normal que hayan intervenciones que procuren primero, la práctica de dependencia que surge con cierta parte de la población objetivo, esto es normal debido a la posibilidad de gestión recursos públicos de recursos públicos que en la

mayoría de los casos son de libre inversión en cuanto a la administración y aplicación de los objetivos y metodologías que presentan las agrupaciones y sujetos que participan de las convocatorias a estímulos de la cultura. Segundo, la consolidación de los grafiteros y la representación puede también generar situaciones de mayor contacto a aquellos representantes de las mesas locales. Tercero, el Estado hace una inversión considerable en cultura y la financiación de esta, en los últimos 3 años, por ejemplo, se han invertido tantos XXXXXX recursos en becas y estímulos culturales, aparte

**Figura 17**. *Antes y después, un retrato de lo autoconstruido y lo moderno*

*Nota.* Esta imagen fue tomada en un recorrido guiado por el parque urbano Altos de la Estancia, anteriormente este fue un barrio, pero fue arrasado por un deslizamiento en masa. Archivo propio.

Pensar en grafiti, como se ha visto, es pensar en una acción tanto espacial, como vandálica, comunitaria y más recientemente estatal/institucional; por una parte, está la visión considerada ilegal, sobre la cual el estado aplica medidas restrictivas, de control y borrado, así como de sanción en forma de comparendos. Por otro lado, una corriente abiertamente apoyada, con el pretexto de ayudar a mejorar la estética de la ciudad y por qué no, lograr cohesión comunitaria. El estado tiene de cierta manera el monopolio sobre sobre las representaciones del espacio, pues es una espacio racionalizado y producido en vía de la noción de gobierno y de estado-además de claramente: lo social, lo cultural, económico, etc. A este respecto, no es extraño que se le otorgue un papel importante al grafiti en la producción del espacio urbano, puesto que se presencia «un momento histórico donde lo visual y la imagen adquieren una notable importancia cultural y son fundamentales en la configuración de un frente visual o presentación pública de lo que es o se pretende que sea un territorio» (Figueroa-Saavedra, 2007, p. 112). La memoria espacial es un concepto bastante complementario con el grafiti y absolutamente también lo sería con lo

comunitario. Esta asociación entre estos tres factores dan como resultado proyectos comunes que buscan la transformación territorial del espacio que habitan, esto pasa tanto por un tema relacionado con una mejoría de la infraestructura y de servicios urbanos, es decir una mejoría de las condiciones de habitabilidad (mejor transporte público, mejor y mayor distribución infraestructura en salud, caminos terciarios pavimentados, etc.), que entre otras, ha sido siempre el trato tradicional entre Estado y ciudadanía; por otra parte, plantea un ejercicio de reivindicación de los derechos.

Esta declaración es bastante importante, la práctica del grafiti por una apuesta de construir un proyecto ético-político, es decir, al ser tan altamente subjetivo, este se asocia directamente a las creencias y prácticas personales y que atraviesan las prácticas espaciales y culturales de los sujetos. Por supuesto, esto es transmitido a la práctica espacial compartida, es decir la construcción colectiva que se hace del espacio habitado; Ciudad Bolívar al ser una localidad producto de la autogestión y autoconstrucción, conserva una dinámica comunitaria bastante homogénea aun, que hasta cierto punto conserva una práctica espacial más o menos activa entre sus miembros. Esto hace que las comunidades tengan proyectos que busquen ser resilientes con el territorio y buscan transformarlo de acuerdo con las necesidades de su históricamente vulnerables habitantes. Prácticas como el grafiti han sabido calar en los habitantes porque de cierta manera le da un sentido estético particular y propio a sus habitantes, una estética popular, este concepto ya ha sido explorado por Figueroa-Saavedra, aunque en la práctica, el grafiti dota de sentido espacial y repercute en la imagen de lo barrial, pero también en el impulso de procesos colaborativos y de economía popular.

## 6. Ciudad Bolívar: prácticas de memoria, resignificación y grafiti.

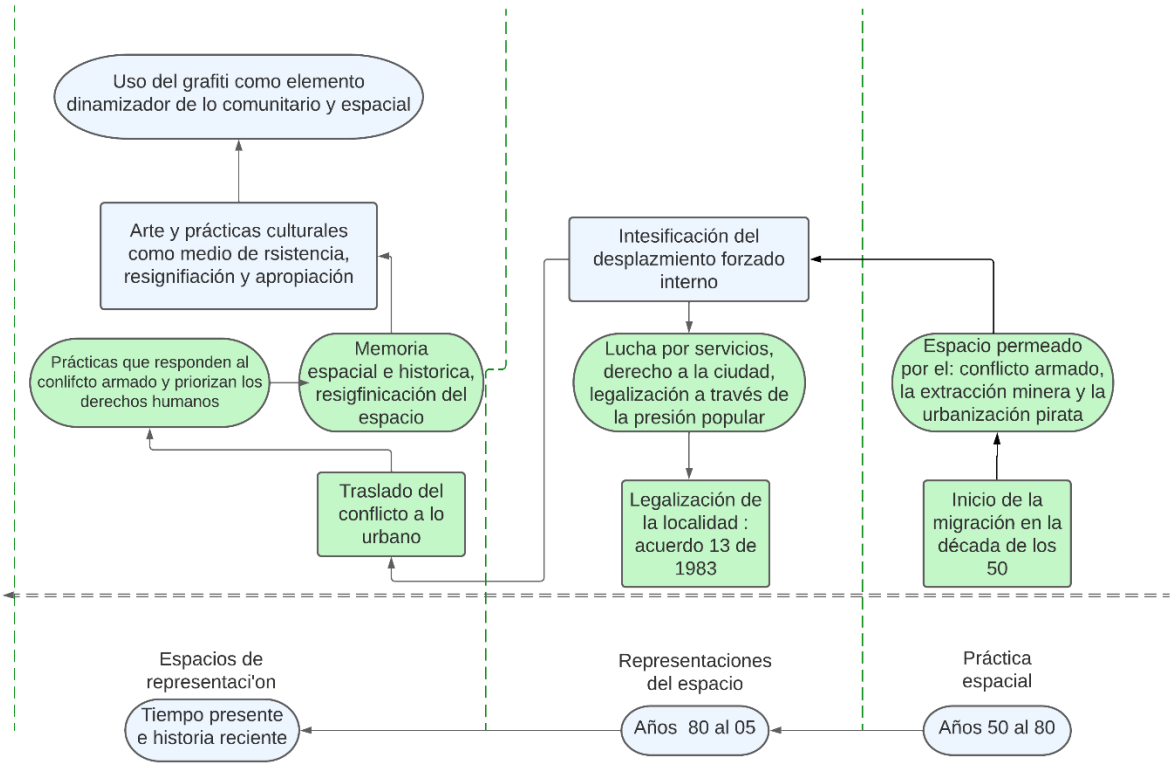
La cultura es *per se* una definición de la condición humana refleja el relacionamiento con otros seres humanos y la construcción de prácticas y costumbres más o menos homogénea, esta ha tenido altas transformaciones, en el seno del avance de la sociedad en sí misma. Antes lo cultural era un signo y demostración de una distinción de clases que pregonaba aquella alta cultura (Bauman, 2011), ahora, todo lo contrario, la globalización ha permitido una difusión cultural sin precedentes; ahora se encuentra a disposición de todas las clases sociales. El grafiti, por supuesto, nunca ha sido un elemento de la alta cultura, es más, ni siquiera estaba dentro de los planes de esta; todo lo contrario, representa un movimiento en el cual las artes, bellas artes y lo estético son un signo inequívoco de aquellos que iban en contra de esa alta cultura. Lo temporal ha cambiado esa condición, ahora en esencia es un elemento común que goza de una producción desde los sentires de la comunidad hasta los más grandes pintores o artistas que gozan de reconocimiento, así como desde las necesidades del Estado.

Comunidad y sujetos entre muchas comilla son actores importantes y fundamentales en las decisiones del espacio vívido y la construcción de su propio territorio; más en una localidad como Ciudad Bolívar. Lo comunitario ha de abogar por el poder transformador que existe dentro de sí misma (Lillo & Roselló, 2004) mediante diversas estrategias producción, transformación y apropiación espacial, esto nunca desde lo externo, todo lo contrario, la perspectiva endógena de la comunidad tiene primacía aquí. El arte como fundamento transformador entra y adquiere sentido aquí, con lo comunitario, con resignación, y este sirve a su vez como una ventana que abre la posibilidad de la toma de decisiones, creación de soluciones políticas, es una pena que el Estado limita esta posibilidad, la participación activa en un modelo representativo solo esta categoría a una decisión indirecta por mucho más que parezca lo contrario, a este respecto Arnstein (1969) tiene bastante que decir, a pesar de su antigüedad, pero que hoy en día sigue teniendo una vigencia muy importante interesante, lo que propone esta autora es una forma de clasificar la participación ciudadana. A este respecto, para ella, la participación se puede rastrear en ocho niveles, que funcionan como una ilustración para entender cómo se dan los procesos participativos y no participativos en la planificación.

Se ha inducido que la participación es la solución para todos los procesos, las ciudades del sur global podrían incluso dar catedra de aquellos procesos de participación o quizá de no participación; ha de entenderse, sin embargo, la asimetría que supone ser el Estado o bien representarlo, a ser la comunidad, plantea una discusión interesante y precisamente este es uno de los aportes de Arnstein (1969), véase la siguiente categorización de la participación: no-participación, token/*tokenismo* y poder ciudadano. En la no participación se sitúan tres categorías: manipulación y terapia; este tipo de participación es totalmente asimétrica, es basada en la pasividad de los sujetos y comunidades. El token/*tokenismo* como una participación cómoda, que da entender que con una mínima representación de los sujetos (minorías) es suficiente para tomar decisiones que involucren a estas comunidades, se pueden rastrear 3: informar, consultar y aplacar. Finalmente, en un último momento, está el poder ciudadano, como una extensión de una

participación bastante activa y decisiva, se encuentran tres: sociedad/asociación, delegación de poder y control ciudadano. La participación en sí misma supone una limitante, dadas las relaciones desiguales que hay entre los seres sociales y las instituciones, caso muy similar el aplicado en Ciudad Bolívar, las intervenciones de mejoramiento integral de barrios no necesitan consulta de la ciudadanía, se entiende que el Estado debe procurar por ellas. Por otra parte, no puede entenderse a Ciudad Bolívar sin los movimientos sociales, que en este escrito han tomado diversos nombres: sujetos, grupos, comunidad, lo social, etc. Hay un desarrollo colectivo sobre lo espacial, sobre las problemáticas que suceden en la localidad y en la ciudad: contaminación, la delincuencia, las injusticias sociales, desigualdad… Tal así que nacen posibilidades de empoderar-se, con y a través de la comunidad: los derechos humanos se convierten en una bandera de los movimientos populares.

**Figura 18**. *Cronología inversa sobre la producción espacial de Ciudad Bolívar*




*Nota.* Producción propia, léase de derecha a izquierda

Año 1983, el Acuerdo 11 del Concejo de Bogotá da forma jurídica y administrativa a Ciudad bolívar, para aquel entonces denominada el "Plan Ciudad Bolívar"; tal plan contenía una idea sobre la futura planificación urbana, que entre otras proponía orientar el crecimiento de la ciudad: se preservaría la sabana para la agricultura y lo agropecuario; la expansión urbana se daría hacia zonas con menos potencial de cultivo y su utilidad giraría en torno a los procesos de urbanización; después, el Acuerdo 14 de 1983, creó la alcaldía menor de Ciudad Bolívar, definiendo los límites territoriales en el proceso. Como se ha mencionado hay diversas problemáticas que se van

manifestando territorialmente: los asentamientos periféricos o en bordes urbanos resultan contraproducentes en las condiciones de vida de quienes se asentaron en estos lugares; la carencia generalizada de acceso a servicios básicos y la falta de oportunidades se hace una constante. La desigualdad socioeconómica que se vivía en las zonas rurales marca el devenir de Ciudad Bolívar, esto marca un tendencia hacia la proliferación espontánea de barrios marginales que a su vez son producto de prácticas de urbanización informal y la venta en masa de lotes que no siempre pertenecían a sus promotores; ya se han mencionado factores de poblamiento de la localidad, sin embargo, siempre es bueno hacer un recuento: i) instalación la industria, implicado ello una ampliación del foco; ii) las características geológicas y sedimentarias de la cordillera andina, donde se sitúa Bogotá y en especial en esta parte de la ciudad, da paso a la extracción de materiales de construcción y, así también, da paso a la minería ilegal; y iii) los urbanizadores piratas que surgieron en las décadas de los 70 y 80 en las ciudades del país (Gómez, Benavides & Robayo, 2014). Estas tres causan desencadenan el poblamiento masivo y por fuera de los límites de lo planificado. Hay varías etapas de su poblamiento planteadas por Gómez, Benavides & Robayo (2014):

- Primero caso, parcelación de suelo disponible en áreas no montañosas, lo más planas posibles con cercanía al sector industrial. Ello, aunque no planificado, fue en ocasiones mediado por los propietarios de aquellas tierras;
- Segundo, loteo de fincas de forma ilegal por mano y obra de urbanizadores piratas;
- Tercero, una forma común en aquel tiempo, la invasión y toma de tierras;
- Cuarto, compra común y solidaria (en ocasiones) de terrenos para su posterior división entre los participantes;
- Quinto, la Entrada del estado por intermediación de programas como el de lotes con servicios de la Caja de Vivienda Popular o unidades residenciales básicas;
- Sexto y último, producción espacial urbana de la mano de constructoras bajo el nuevo paradigma de ciudad

Una de las apuestas significativas en Ciudad Bolívar desde los movimientos sociales, quienes han sido y son fundamentales para su territorialización, se han dado desde diversas orillas, pero los colectivos artísticos y culturales formado por sujetos jóvenes han fomentado una amplia difusión de la reivindicación de los derechos humanos para todos los grupos etarios. Ocampo (2015) señala a que la localidad de Ciudad Bolívar es producto de una historia de resistencia, gestada por las necesidades de la comunidad; así también, indica todos los aportes que ha realizado el movimiento social/juvenil, que han contribuido a la consolidación del espacio desde la reivindicación del lugar y sus prácticas territorializadoras, como parte de un sentido de esperanza en el que son protagonistas de reuniones conjuntas, luchas y saberes populares, que a su vez se enfrentan a la mala gestión económica y estructural de las instituciones estatales que olvidan que los espacios comunitarios son producto de la reivindicación de derechos, mientras las instituciones burocráticas impiden la promoción de actividades que fortalezcan el tejido social en diversos casos.

**Tabla 9**. *Relatos sobre la construcción y hechos de Ciudad Bolívar*

| Relato | Implicación espacio-cultural |
|---|---|
| Trabajamos en conjunto con otros artistas de la localidad, casi siempre y es con la idea de recuperar la construcción de los barrios, de cómo se constituyeron estos barrios, de cómo fue la lucha para los servicios públicos, de que fue…bueno, también todo lo que tuvimos que sufrir en los temas de violencia, pues somos un barrio que queda al límite al municipio de Soacha y pues aquí se prestó mucho para falsos positivos, limpieza social… (Carlos, comunicación personal, junio de 2023) | Hay una cooperación entre los actores sociales de la localidad, en la cual domina una visión lograr un espacio más relacional y que tenga presente los hechos que han marcado a la localidad para su no repetición. Los procesos culturales son más interesantes cuando se aúna fuerzas entre los sujetos y se hace gestión, resistencia y producción espacial desde una dinámica comunitaria; esta siempre ha sido una práctica arraigada de la población de la localidad 20. En su pasado e irrupciones históricas, los lazos solidarios han creado una tradición de amor, resistencia y sobre todo de resiliencia. Ciudad Bolívar ha sido uno de los territorios urbanos en Bogotá más golpeados por las dinámicas del conflicto urbano, que se trasladaron y adaptaron al medio urbano, un ejemplo que menciona Carlos, gira sobre dos prácticas particulares; la primera, la ya nombrada falsos positivos; segundo, una que es producto de la instalación de grupos paramilitares en el territorio y la dominación espacial que pretenden estos. Por ende, el grafiti en este caso adopta una posición que da primacía a la memoria de aquellos que fueron víctimas de aquellas prácticas; aunque no se dice explícitamente, también puede funcionar como crítica y denuncia hacia la inacción que presentó o presenta el Estado. |
| Yo creo que eso es una de las cosas más bonitas que tiene el grafiti, y es la mejoría de espacios, de espacios olvidados, de espacios peligrosos, se ha hecho para las mujeres trans porque se hizo un proceso acá en la | EL grafiti es amplio, no distingue de clase, etnia, genero, etc. Es una construcción sumamente colectiva que da puede encarnar luchas en diferentes |

| | |
|---|---|
| localidad, de puntos donde habían asesinado mujeres trans y se hizo un mural en torno a concebir que existen los trans, y eso fue hace… como diez años, nueve años, imagínate diez años de historia, diez años de proceso, y aún las siguen matando pero por medio del grafiti se hizo algo muy bonito porque era resignificar la memoria de esas personas. (Thiz, comunicación personal, agosto de 2023) | frentes. Las relaciones de género son un elemento muy importante que el arte urbano puede retomar, hay una visibilización de hechos e irrupciones que acontecen sobre el territorio. La denuncia de la vulneración de los derechos humanos de personas que tradicionalmente han sido rechazados por la sociedad es una de las acciones que hace el grafiti. No importa quien seas, lo que importa es la preservación de una memoria para la construcción de unas relaciones mucho más horizontales, de pares; el ejercicio de memoria es supremamente importante, porque demuestra el alineamiento que tienen los movimientos sociales con todas las causas que existen dentro del territorio y que hacen que este sea tan diverso. |
| Algo que nos interesaba era cómo podíamos romper el estigma o los paradigmas de las personas que no habitaban el sector y que de alguna manera otra, gracias a esos medios de comunicación masivos que venden a Ciudad Bolívar como uno de los lugares más peligrosos de Bogotá, cómo poder, digamos…podíamos nosotros desde lo que hacemos, como lo que es el arte, podíamos cambiar…cambiar como ese, ese estigma y decir "venga, vamos a…hacer…a ayudarnos de ese estigma que nos tienen de que no, es que Ciudad Bolívar es lo peor, bueno etc" y cómo podemos invitar a personas del norte, personas de otros lugares de Colombia, a que vengan a Ciudad Bolívar y cuando se vayan les podemos hacer una encuesta y a ver ellos ya que piensan de Ciudad Bolívar. | El grafiti para los artistas, colectivos y movimientos sociales en general han servido para mostrar distintas problemáticas que existen dentro del espacio que configura la práctica territorial llamada Ciudad Bolívar. Hay dos grandes elementos que llaman la atención: el primero, la necesidad de apropiarse de lo territorial, de arrebatárselo a aquellos que ejercen la violencia como medio de control; asimismo, como una forma para quitarse estigmas de un pasado que sigue muy vigente en la sociedad bogotana. Hay un contrapeso que el grafiti puede ofrecer a los medios de comunicación tradicionales, que en reiteradas ocasiones profundizan la relación estigmatizadora ya existente |

| | |
|---|---|
| | dentro las gentes que habitan Bogotá, pero en otros lugares. |

*Nota.* Producción propia

Esto tiene que ver claramente con el sentido de pertenencia, que indica la formación de una comunidad y el sentido práctico de esta acción. Se trata de entender que cada sujeto tiene su propia práctica individual, que se convierte en colectiva tras la socialización. "Lo artístico desde lo comunitario ha significado hacer visibles varias demandas de las organizaciones culturales de base, sobre todo aquellas dedicadas a procurar una ciudad equitativa en la construcción de sus políticas culturales, en la distribución y redistribución de la infraestructura y la inversión económica de la cultura" (Almeida, Ayala, Cortez, Martín y Tituaña, 2012, p. 62). En suma, esta práctica trasciende naturalmente las fronteras físicas y va más allá del espacio, convirtiéndose en un proceso territorial: "la territorialidad es una expresión primaria geográfica del poder social. Es el medio por el cual el espacio y la sociedad están relacionados entre sí. Las funciones de cambio de territorialidad nos ayudan a comprender las relaciones históricas entre la sociedad, el espacio y el tiempo" (Sack, 1986, p. 5). La comunidad no es un proceso accidental, y desde luego no es fácil; trabajar con los grupos que la componen es un reto constante, tanto en lo que respecta a su formación como a su apropiación cultural y espacial. Es necesario abogar por prácticas comunes que permitan la conformación positiva del territorio y de la comunidad y un abordaje holístico de los problemas que la rodean; este holismo permite un acercamiento más natural a los fenómenos que ocurren en los grupos y, de igual manera, a los problemas. Véase el siguiente cuadro:

**Tabla 10.** *Apuestas comunitarias que usan el grafiti*

| **Relatos de grupos y sujetos que trabajan por lo social** | **Línea de trabajo** | **Aporte al espacio de Ciudad Bolívar** |
|---|---|---|
| Biblioteca comunitaria Violetta, Carlos:<br><br>Llevamos con el proceso de la biblioteca comunitaria nueve años, en el cual no sólo es literatura sino creación artística a partir de lo que nosotros hacemos y uno de los ejes es la recuperación de la memoria local. Es ahí donde el muralismo y el grafiti entran en acción. Entonces esta parte la trabajamos en conjunto con otros artistas de la localidad, casi siempre y es con la idea de recuperar la construcción de los barrios, de cómo se constituyeron estos barrios, de cómo fue la lucha para los servicios públicos, de que fué…bueno, también | Literatura popular | Las relaciones de cooperación son importantes para Violetta, representa una oportunidad para trabajar conjuntamente por el territorio. Su práctica espacial gira en torno a la memoria, particularmente sobre la forma en como Ciudad Bolívar ha sido producida: la autoproducción y autoconstrucción del hogar, puede abogarse un poco al concepto de hábitat que menciona Pinilla (2011), en espacial, porque la autora |

| | | |
|---|---|---|
| todo lo que tuvimos que sufrir en los tema de violencia, pues somos un barrio que queda al límite al municipio de Soacha y pues aquí se prestó mucho para falsos positivos, limpieza social… | | sostiene que el hogar o vivienda de los sujetos, es la primera unidad espacial bajo la cual los territorios o espacios se construyen y, estas a su vez, son producidas de acuerdo a los deseos y significaciones espaciales de los sujetos. Por tanto, es comprensible que las prácticas de memoria sean una de las prioridades propuestas como la biblioteca comunitaria Violetta. Evidentemente esto no es lo único a lo que le apuestan, el hecho de difundir la literatura y las artes hace que haya una apuesta transformadora bastante interesante, esto porque es una apuesta de paz dentro, una apuesta por generar distintos procesos psicosociales y que la lectura, el grafiti y el circo pueden actuar de manera conjunta. |
| Bogotá Colors, May R:<br>Soy May R, fundador de *Bogotá Colors* junto a mi novia Luisa, quienes venimos trabajando desde el año 2017 en la apuesta de convertir a Ciudad Bolívar en un referente del arte contemporáneo a nivel distrital y a nivel nacional, y a nivel mundial, a partir de la creación de un circuito de arte y memoria llamado "la calle del color", este circuito lo creamos con ayuda de los habitantes, de los líderes y de muchas organizaciones de acá del | Grafiti popular y turismo comunitario/popular | El grafiti puede funcionar por sí solo o en compañía para los fines que la comunidad misma necesite. En este caso, la apuesta gira en la construcción de un circuito de grafiti que podría traer múltiples beneficios a la comunidad en sí mismo: la dinamización de lo local, ayudaría a la economía de los pequeños negocios (tiendas, lugares de comida rápida, etc.), además de que |

| | | |
|---|---|---|
| sector, donde nos reunimos en el año 2017. | | fomentaría nuevas apuestas económicas populares. Esta es una aspiración del proceso *Bogotá Colors,* que el grafiti en sí mismo sirva para conectar a las gentes de Ciudad Bolívar con los demás habitantes de Bogotá. Por otra parte, también impulsa la memoria local, en general todas las propuestas que suan el grafiti en la localidad resaltan la importancia de la memoria, lo más interesante es cuando se vincula a la comunidad en la producción y rememoración de aquellos efectos sociohistóricos que dan paso a Ciudad Bolívar. |
| Thiz y Map:<br>*Thiz: e*l grafiti es la herramienta para mí para enseñar. Yo he tenido niños desde los cinco años hasta adultos mayores aprendiendo grafiti, claro que aprenden que es el *tag*, que es una *masterpiece*… claro, todo eso lo que es técnicamente, pero el grafiti es una excusa para tu meterte al barrio más caliente o al barrio más rico, el que tú quieras, es decir, el contexto social no interesa, pero con el grafiti tú puedes entrar al barrio más pesado de Bogotá, de Medellín, de Cali. Yo he pintado en por ejemplo en Cali, en el distrito de Aguablanca y a ti nadie, nadie te toca, nadie te dice nada…<br>*Map*: si mi trabajo supongamos si, no vas a trabajar nada…tu pones materiales, tu tiempo y muestras tu trabajo también de lo que has hecho y aun así no te dan a | Grafiti y dinamización comunitaria | El grafiti suele ser una práctica ampliamente aceptada entre los jóvenes, ello por su carácter contestatario, tal así que se presenta como una excusa para tratar de crear una práctica territorial resignificadora a pesar del dominio espacial de grupos que ejercen control por la fuerza en diversos lugares de la localidad, y en general del país. Y aunque el grafiti no asegura que siempre se pueda acceder a ellos si implica una facilidad con respecto al tema. Es *per se* entonces, un conector con espacios olvidados o que se consideran hiperdegradados, es un |

| | | |
|---|---|---|
| veces el *spot*, supongamos acá al principio, el mayor impacto en Ciudad Bolívar fue el corredor artístico transmicable, porque fue para poder inaugurar como tal el transmicable, pues que era un acceso y pues igualmente esto venía con el boom de poder tener unas fachadas algo tipo Medellín, tener las terrazas o algo así, pero pues fue difícil, porque el distrito nos dijo pues transmicable es de Transmilenio, ahí está abierto pero ustedes van y piden el permiso, tú tenías que ir con la junta de acción comunal, tenías que ir con el líder comunitario… (Map, comunicación personal, julio de 2023) | | acercamiento a la práctica cultural mediada por la violencia o por la coerción. También permite otorgar una estética o un sentido estético del barrio, pues a pesar de lo peligroso que pueda ser un lugar, este también tiene derecho a producir una estético de acuerdo con las necesidades culturales y sociales de la comunidad que lo habita.<br><br>Por otra parte, ha de mencionarse la relación compleja que supone el trabajar con la institución, que en muchas ocasiones deja la gestión de los espacios de intervención a los sujetos que realizan la práctica del grafiti. Esto en sí mismo no es un inconveniente, pero presenta una actitud un tanto descuidada por lo institucional y deja entrever la relación que maneja el Estado con respecto a la práctica del grafiti. A pesar de que le es conveniente y puede sacar provecho de ello, hay una relaciones tensas en el cual este solo se limita a hacer la gestión que considere necesaria. |
| DC: ISG Crew, DVD: Circomunidad<br><br>Circomunidad […] trabajamos en un espacio comunitario en el cual existen varias problemáticas, como expendio y | Circo social, cooperación comunitaria e institucional | Hay un reconocimiento de fenómenos que afectan a las sujetos que habitan en Ciudad Bolívar, la apuesta de Circomunidad se basa en |

| | | |
|---|---|---|
| consumo de sustancias, habitabilidad en calle, riñas callejeras, disputa entre barras futboleras, entonces la intención es de que el espacio comunitario sea neutro, y hay un actor muy importante que no se me puede quedar de lado, que es la parroquia en la iglesia de allí, entonces este espacio está muy adecuado de manera religiosa y nuestra intención ha sido transformarlo de manera neutra en algo más cultural, entonces por eso DC pinta ese primer muro en una beca con Secretaría de Cultura en el marco de una beca y ahí empezamos como a darle unos tintes diferentes, porque genera muchos grafitis, bueno, pintadas de Santa Fe [equipo de fútbol de la capital colombiana] sobre todo y murales religiosos, casualmente al año más o menos aproximadamente él volvió el año pasado, el pintó un muro en noviembre [2021], que como decía en este momento es como una consigna de "merecemos lo que soñamos" como que todos los procesos comunitarios o toda la gente, pues del sector popular soñamos con varias cosas y creo que todos los días toda la gente estos sectores sale a camellar duramente para cumplir eso, entonces puntualmente ese fue un detonante porque la semana sucedió el Sur-Fest que lo lidera Canalones, y de ahí se empezó a detonar varios murales en ese mismo espacio, incluso llegaron a tapar el primer mural que realizamos (DVD, comunicación personal, agosto de 2023) | | prevención de algunas de esas problemáticas que afectan a los niños, niñas y adolescentes. Su apuesta territorial reivindica un espacio seguro para la práctica del circo, que no solo se presenta en ese sentido, sino que también explora las relaciones de autoconocimiento del cuerpo y de verlo a este como el primer territorio. Entonces se tiene la mezcla varios elementos, el conocimiento propio, el circo social como forma de ejercicio y por supuesto de alejar a NNA de aquellas problemáticas; a esto se le debe sumar, que las relaciones con otros grupos e instituciones que participan de lo social (Estado e iglesia). Circomunidad aprovecha todos los recursos que están a su disposición, y por ello su participación en las convocatorias estatales, aunque ello implique un esfuerzo de competencia con otras organizaciones que persiguen el mismo fin: el mejoramiento del barrio, de lo popular, en convertir un lugar usado para consumir sustancias psicoactivas. Justamente es ahí donde se enlaza el grafiti, hay una idea de espacio que es compartida entre sujetos, que saben que |

| | | |
|---|---|---|
| | | con la intervención a través de la pintura se puede lograr dinamizar un espacio, se ha mencionado que el grafiti puede funcionar de manera independiente o bien como proceso auxiliar. Asimismo, se entiende que puede ser un proceso negociador en cuanto al uso del espacio y la comunidad, esto implica que se reconocen los actores que participan en la producción urbana . |

*Nota.* Producción propia con base de información de campo

Si bien Ciudad Bolívar se consolida como de manera irregular, la fuerte presencia de movimientos sociales y las luchas permanentes de quienes la habitan o la siguen habitando gestaron un frente común que llevo a las entidades públicas a ceder y reconocerla en la ordenación territorial de la Bogotá, bajo el esquema de territorio priorizado para la inversión social. De ahí que lo histórico y el ejercicio de la memoria espacial sea un concepto bastante complementario con el grafiti y absolutamente también lo sería con lo comunitario. Esta asociación entre estos tres factores dan como resultado proyectos comunes que buscan la transformación territorial del espacio que habitan, esto pasa tanto por un tema relacionado con una mejora de la infraestructura y de servicios urbanos, es decir una mejoría de las condiciones de habitabilidad (mejor transporte público, mejor y mayor distribución infraestructura en salud, caminos terciarios pavimentados, etc.), que entre otras, ha sido siempre el trato tradicional entre Estado y ciudadanía; por otra parte, plantea un ejercicio de reivindicación de los derechos humanos y al derecho a la ciudad.

Las apuestas de los actores comunitarios que trabajan con lo cultual como medio de resignificación buscan dar su propia versión de lo que es Ciudad Bolívar, su riqueza representada en la diversidad de sus gentes y en todo lo que ofrece esta localidad a Bogotá, desde una lectura aproximada como territorio de soñadores, de apuestas y de sujetos en acción transformando su entorno, apunta a un significado de comunidad y es el resultado de un tejido social que ha estado tocado en todas sus fibras; resistente y resiliente, se organiza desde procesos como lo es el grafiti, que desde sus propios sentidos se enuncian y generan incidencia para la pervivencia de los barrios populares que lo conforman.

El grafiti en Ciudad Bolívar se ha convertido en una herramienta de organización comunitaria, como también una forma de economía popular desde el turismo. Los pasadizos culturales, el museo, los colectivos de base que se vinculan con otras localidades para gestar apuestas que benefician tanto el espacio como los sujetos que lo habitan son algunas de las formas en las que se

materializa nuevas maneras de subsistir y de enunciar los territorios. Abordarlos desde los institucional disrumpe con el beneficio colectivo y altera de múltiples formas la intencionalidad social que hay detrás de la construcción simbólica de lo comunitario. El ejercicio de pintar memorias del barrio, murales al calor de la olla comunitaria, creación de espacios pedagógicos que involucran desde niños hasta personas mayores; son acciones que vinculan el carácter contestatario del grafiti con la realidad social que viven muchas periferias. Desde de su accionar, vivencial, clandestino y rebelde denuncia con la voz de los propios actores lo que transgrede su realidad, aquello que no se ve y se pretende esconder, pero que es tan real y aproximado al efecto que el abandono estatal provoca en muchos escenarios.

> Es una opinión que yo he tomado es como el grafiti, o el grafitero, el artista es el periodista del barrio. Es decir, es como el que hace parte de una de mis canciones favoritas y dice "soy el periodista del barrio, el que les cuenta lo que pasa en las calles a diario" y ese es el grafiti, así de sencillo. Que pasa, dentro del arte urbano nos vemos de qué hay de todos los contextos, el revolucionario, el comunitario, el social como el de nosotros, pero está como el que usted ve en las marchas, no es que, en contra de tal, y todas estas cosas ahorita en lo de elecciones se veía mucho ese estilo de grafiti y todo esto. Entonces sí o sí, cualquier parte del grafiti es el periodista del barrio, es el periodista de la sociedad, es la sociedad oculta digámoslo así, yo lo veo así. (May R, comunicación personal, junio de 2022).

**Figura 19**. *Alcanzando el Paraíso*

*Nota.* Archivo propio

Como se ha observado la narrativa de May refiere a una necesidad que va en doble vía (y que podría tener incluso más): la primera, el grafiti es comunicación lo que hace que asuma rol primordial para las necesidades de expresión de la comunidad (por ejemplo, la figura 18); para la muestra un botón, durante las manifestaciones llevadas a cabo durante el 2021 en contra de las reformas fiscales que pretendía llevar a cabo el gobierno nacional de ese entonces, resalta el papel del grafiti en cuanto a comunicar aquello que se estaba censurando en aquello momento; segundo, esta función comunicativa es política o no, muchas veces puede ser solamente estética, empero, cuando se usa con un sentido político, es para denunciar situaciones que atentan contra los derechos humanos, el derecho a la ciudad, contra las injusticias. Justamente esta particularidad de una emisión comunicativa hace que se un producto social, cualquiera puede hacerlo, desde cualquier orilla de pensamiento, aunque tenga una mayor predominancia con lo anteriormente mencionado. Coincidentemente, ese uso social hace que sea bastante afable a su uso por organizaciones comunitarias y de base, que basan su hacer no el grafiti sino en otros movimientos artístico-culturales que lo utilizan más como un elemento complementario en sus intervenciones, lo que importa en últimas es el compromiso con la comunidad:

> En el año más o menos 99 llegó a Ciudad Bolívar mucha gente que le interesaba las artes escénicas, especialmente el circo; fue allá más o menos como hacía el año 2005-2010, Francia Álvarez hace una investigación y en la conclusión de ella es eso, eso es un efecto enfrascado donde quienes fueron a Circociudad, algunos de ellos migraron, como artistas a otros países y los que se quedaron en Ciudad Bolívar empezaron a configurar sus procesos comunitarios. A mí el circo me gustaba mucho, como el trabajo comunitario, el trabajo social. La mezcla del circo ha sido como vínculo las dos cosas, entonces de ahí yo hice un trabajo de grado y se llamó Circomunidad en el año 2016 y ese es el proyecto actualmente, es decir, Circomunidad vincula, lo que es el trabajo social y el circo. [Comienzo a ] vincular todo el tema de las artes plásticas visuales, un poco es por el ejercicio que siento que realizan… digamos que con DC hay algo curioso y es que de los primeros ejercicios que se empezaron a hacer fue con la intención de posicionar, digamos que en temas yo esto empecé a leer otras cosas, entonces llegué algo que se llama el *merchandising*. Entonces el posicionamiento de marca de cualquier organización o cualquier entidad con ánimo o sin ánimo de lucro, pues juega un papel fundamental dentro de las comunidades y digamos dentro de una oferta de servicios o bienes productos que puede ofrecer, entonces nuestro primer mural fue en el barrio Paraíso, con una biblioteca comunitaria que se llama Violeta, fue con la intención de que: ellos tienen un proceso ya de muchos años y que se pudiera plasmar y se diera a conocer ese proceso aún más. Desde ahí la lectura que se hizo fue, uno, claro en posicionamiento de marca o de la organización y paralelamente como ayuda a la reconfiguración del espacio urbano en temas de no sé si llamarle así, pero en temas de color de cómo la misma comunidad adecua o reconfigurar el espacio urbano, y entonces en ese sentido como se hizo con Violeta nos hicimos con Circomunidad, y fue el primer mural que hizo DC aquí en el año 2020, eso fue pasando la pandemia este fue como el detonante para varios procesos urbanos allí. (DVD, comunicación personal, agosto de 2023)

**Figura 20**. *Grafiti, prácticas de memoria y denuncia*

**Figura 21.** *Arte para la vida*

*Nota.* Archivo propio

Comentario: estos grafitis hacen alusión a diversos temas que son sensibles en Colombia y que por supuesto se ha dado en Ciudad Bolívar. Estos aparecieron en el marco de las protestas sociales de 2021, los temas a los cuales alude: movimiento estudiantil, que entre otras ha sido muy popular en las universidades públicas colombianas, aunque ya está dando muestras de su desgaste; el antiuribismo, como una respuesta a los gobiernos de derechas que tradicionalmente gobernaron, especialmente, hace una referencia al gobierno de Álvaro Uribe Vélez, quien durante sus dos mandatos recrudeció el conflicto armado con la iniciativa de derrotar militarmente a los grupos subversivos, uno de los efectos de esto: aproximadamente 6400 "falsos positivos", crímenes de estado en los cuales el ejército dio como bajas de combate a civiles de zonas apartadas del país y con un alto grado de vulnerabilidad, Ciudad Bolívar no se quedó por fuera de esta macabra práctica estatal; finalmente, ni perdón ni olvido está muy relacionado rememorar a aquellas personas que fueron víctimas (del Estado, de los grupos subversivos, de los paramilitares), así como hacer un ejercicio de memoria espacial.

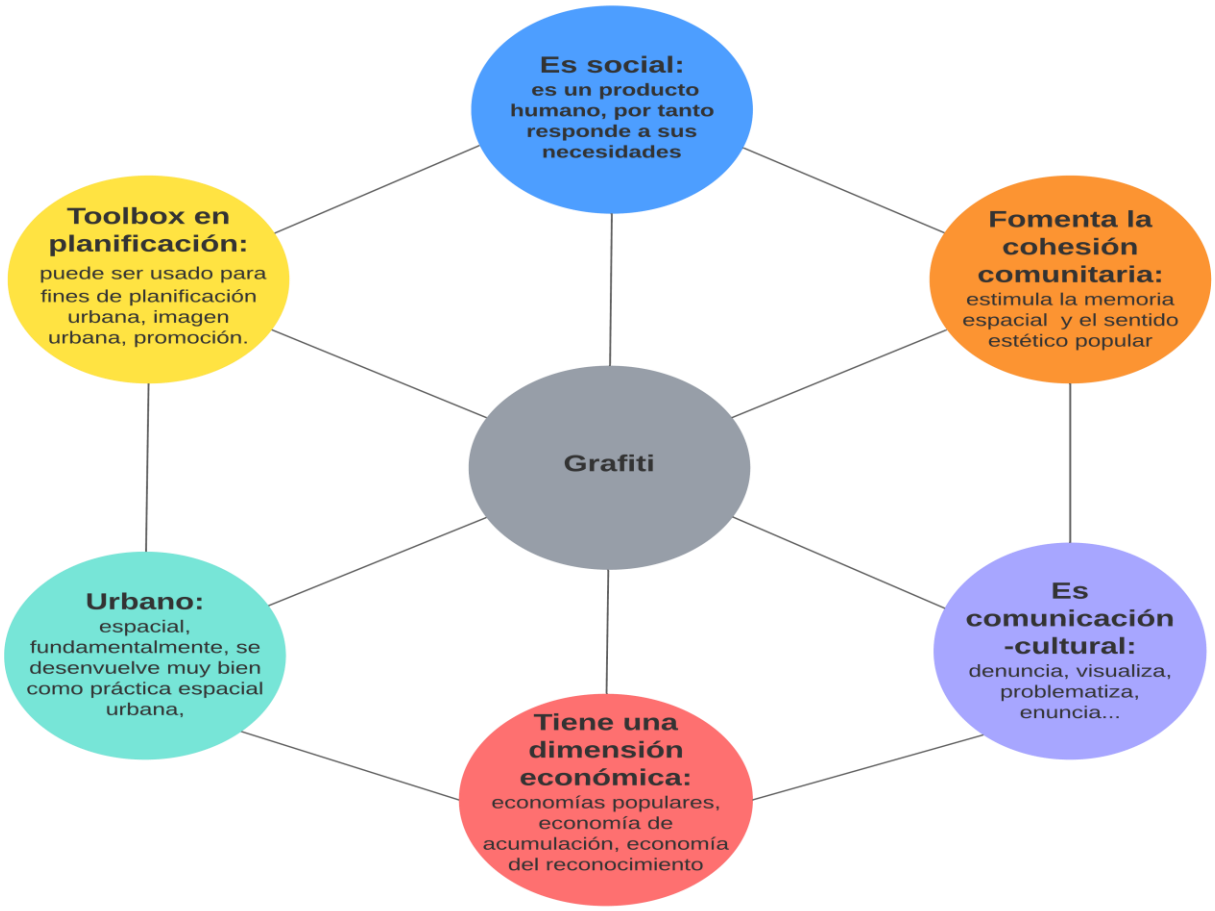
*Nota.* Archivo propio

Comentario: grafiti realizado por ISG Crew y Circomunidad. En el marco de la cooperación para la resignificación espacial y de prevención de consumo de sustancias psicoactivas en la niñez y la juventud que ambas organizaciones comunitarias han intentado llevar en el barrio casalinda en CB.

Entonces se observa como el grafiti no solo permite dar nuevos significados, sino que potencia también las relaciones entre los sujetos mismos; dos formas diferentes de concebir el espacio (incluso más) pueden verse volcadas con un mismo objetivo espacial. Es aquí donde su valor comunitario entra en escena, pues demuestra una solidaridad, entendimiento y promoción de la cultura y las prácticas artísticas, entonces hay un paso en el cual el arte urbano sirve como fuente principal o bien como fuente de soporte a las necesidades colectivas y de aquellos grupos que trabajan en la reducción de las problemáticas. Sin embargo, es menester entender que hay unas

limitaciones en cuanto al desarrollo de los procesos, y es que la violencia estructural que genera el tráfico de estupefacientes paraliza procesos, en todo caso esto es otra discusión, pero que está muy presente en el actuar de aquellas personas que su principal apuesta es el arte, o bien la defensa de lo ecológico, etc.  A continuación, algunas características que posee el grafiti:

**Figura 22**. *Características del grafiti*




*Nota.* Producción propia

Por otra parte, el Estado se involucrado en escenarios sociales donde el grafiti asume un compromiso comunitario; sin embargo, su mirada es diferente, posee una intencionalidad institucional que es burocrática, jerárquica, competitiva e individualizada; así pues, es volca totalmente la carga histórica que tiene el grafiti, irrumpe con su índole social y sobre todo político, además de coartar su efecto comunitario para servir desde múltiples aristas que sostienen el capital y sus productos. Además, dicha cuestión también da apertura a que los entes estatales se adentren a los territorios y sus espacios, asumiendo un dominio y poder sobre espacios ajenos, que han sido edificados y modificados desde los propios actores que si han dado especial importancia a su cuidado, sostenimiento y avance. Las comunidades, como los territorios y la gente, desde lo

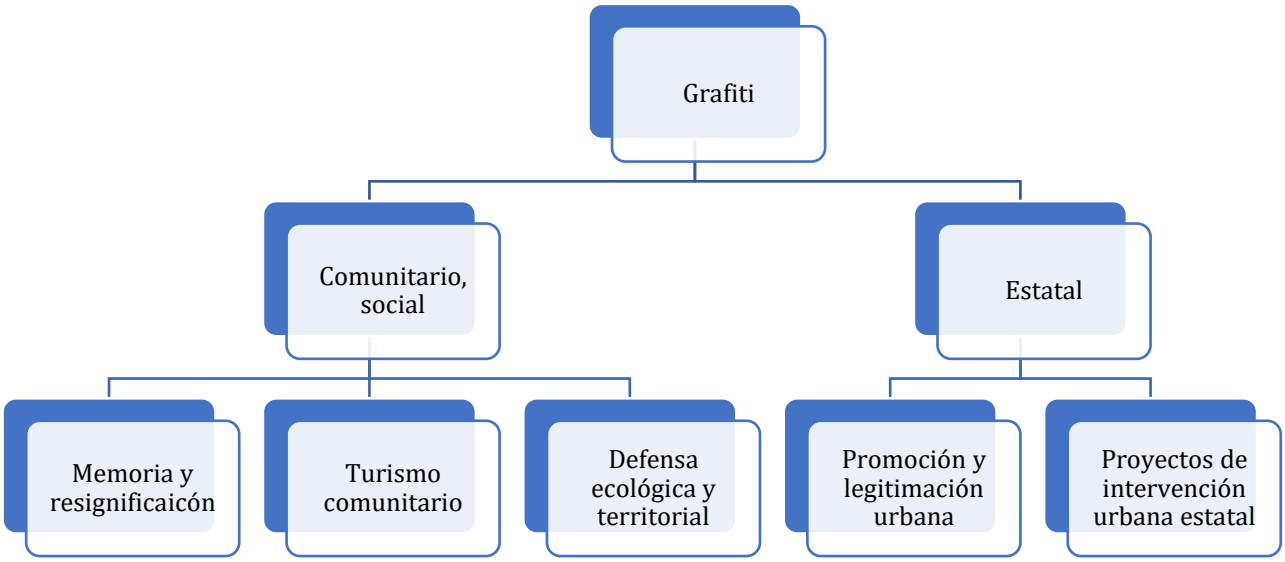
institucional siguen siendo vistos como objetos y no como sujetos, capaces de producir nuevas formas de vida, nuevos horizontes y conocimientos desde lo cultural y sus implicaciones.

Ha de entenderse que el Estado también tiene unas prácticas espaciales que generar intensidades no aceptables para la comunidad, que le hace frente a la intencionalidad de cooptación del estado, en la cosificación y mercantilización de los espacios considerados como periferias para la creación de dinámicas y economías que pretender seguir sirviendo en la réplica de un sistema capitalista y moderno. Ahora bien, lo institucional diversifica las formas de alineación mediante categorías como lo es la cultura y la economía, los llamados estímulos participativos, estímulos de cultura, convocatorias culturales y proyectos sociales se movilizan en una intencionalidad que opera en dupla. Por un lado; buscan dar cuenta del cumplimiento de sus responsabilidades con las comunidades casi que, en un primer plano, sin profundizar en las verdaderas necesidades y realidades que emergen del territorio. Y por el otro, moviliza recursos y espacios para un beneficio propio y no colectivo, siendo disruptivo con las organizaciones y apuestas que nacen de los sujetos y su propio contexto. Además, las lógicas que intervienen desde lo estatal se dan en puente hacia los sujetos desde lo institucional, muchas veces marcado por tintes asistenciales que hacen de los procesos comunitarios espacios de servicio y no de construcción.

> Nos hemos dado cuenta que muchas veces la institución llega con proyectos temporales, con recursos, y muchos de operadores o instituciones manosean la comunidad, nos la quitan a veces los procesos, porque como ahí se da refrigerio o hay materiales chéveres o algún paseo y nosotros pues no podemos costear a veces esas cosas, la mayoría de veces realmente entonces el asistencialismo nos quita a la gente, y nos dimos cuenta de que nosotros tenemos un proceso que podemos exigirle a la institución, y que podemos hacer cosas juntos, entonces fue ahí donde vimos que nos habían dicho que las otras organizaciones competencia, y lo otro no sé qué, cuando nos dimos cuenta, no, nos complementamos en cierta manera porque por ejemplo, Bogotá Colors está reivindicando parte del territorio y lo está transformando con los murales que hace, permite que la gente llegue, esa gente que llega la coje también amigos del turista, que es una agencia que nace de turismo comunitario y esa agencia se dio a la pela de traer turistas a procesos comunitarios, entonces es ahí donde nos preguntan, ¿ustedes qué pueden hacer con turistas? Entonces un taller, alguna cosa… (Carlos, comunicación personal, julio de 2022).

Aquí se observa que el grafiti es político (aunque no siempre tiene porque ser así) y puede ser utilizado desde lo político, lo que en todo caso supone dos panoramas distintos: una forma política que va más allá de la institucionalización por parte de entidades estatales y gubernamentales, sino que esa forma política es intensiva en sí, aunque sea usado con fines propagandísticos como hace en mayor medida la Fundación Orbis y la Alcaldía de Bogotá, haciendo que ciertamente pierda su sentido espontaneo y de resistencia; no obstante, el considerar el uso de este tipo de arte para la renovación de los espacios comunitarios es completamente válido, el problema radica en querer tratar de solucionar las problemáticas urbanas a punta de pintura, sin tener en cuenta las necesidades socio-espaciales de los habitantes.

**Figura 23.** *Usos del grafiti: lo comunitario-social y lo estatal*




*Nota.* Producción propia

Si bien el grafiti en territorios populares como Ciudad Bolívar, ha funcionado como forma de organización y participación comunitaria para su propia pervivencia frente a las cuestiones estatales, no es ajeno a la construcción del mismo desde dinámicas replicadas del sistema capital y patriarcal, categorías como el género; que perpetúan el dominio y la diferenciación tanto social como espacial, continúan dándose en los diferentes ámbitos donde hombres y mujeres convergen en el ejercicio de pintar. Alrededor del año 2010-2012, dentro de Ciudad Bolívar se gesta una mesa enfocada al grafiti desde una mirada de género, pero que influenciada por las diferencias políticas dentro de las mismas organizaciones de mujeres se diluye; a pesar de ello, la participación en materia de pintar desde una acción femenina que también pretende organizarse desde lo comunitario es una apuesta novedosa y vibrante, que continúa en construcción a pesar de ser tocada por condiciones espaciales que en algunos casos; limita más a mujeres que a hombres. Naturalmente, el grafiti desde su esencia clandestina con intencionalidad social impactante, se lleva a cabo en las calles, espacios considerados públicos pero a la vez privatizados por actores sociales y dinámicas asociadas al dominio, cuestiones como el acoso callejero, la violencia sexual, la violencia policial, inspirados por los aires patriarcales que se sostienen en estas mismas lógicas de dominio, inciden en que los espacios para pintar sean poco seguros para las mujeres, recreando un nivel de desventaja que ubica a los hombres nuevamente en una posición de privilegio. Al respecto

> Si, porque mira que eso es muy conectado, hablando del territorio que tiene que ser como dominado, normalmente los territorios, las dinámicas, eh, las cosas son tratadas como se tratarán las mujeres como propiedades, para colonizar y por eso se habla de que los territorios son colonizables y entonces yo me paro por mi territorio como si fuera mío, y ahí me parece que hay una crítica muy interesante desde los feminismos para el grafiti, sabes el grafiti es muy patriarcal en todas sus dinámicas, en el coronar, en el estar en todo lado, en el marcar, en el King, marica a la gente que es muy buena de grafiti en los círculos de las ciudades les aceptan todo, pueden ser violadores, agresores, maltratadores, unas pailas de personas, unos mentirosos, ladrones todo el mundo les copia porque pintan Chimba eso es una vaina re patriarcal" (Prisma, comunicación personal, agosto de 2022).

Por otro lado, y retomando un poco elementos desde esta narrativa, la cuestión espacial adquiere un significado importante. El grafiti, desde su sentido cultural e impactante, también genera formas de enunciación que tienden a ser dominantes, tanto en el ámbito territorial, porque el pintar ciertos espacios gesta un significado de propiedad; como en el ámbito organizativo, de tal manera que las formas de ilustrar, unas más vibrantes que otras generan cierta competitividad. El territorio y las calles que lo conforman, como escenario de lo público, pero a la vez tan privatizado, es el lugar donde diversos actores sociales gestan mecanismos de control y de poder. En esta composición de amplio espectro resulta dialógica al existir sujetos que la habitan, pero que también se forman en centros universitarios o ponen de manifestó toda su experiencia adquirida en alguna acción de tipo social, artística, entre otras. La comunidad como va más allá de una categoría teórica que puedan proponer disciplinas como el trabajo social, la sociología o la antropología, la pedagogía; la comunidad es un elemento dinámico, de interacción de sujetos sociales en un espacio determinado que una vez apropiado pasa a constituirse como un territorio, en donde los sujetos conviven, se perciben y se imaginan.

Las relaciones comunitarias y de solidaridad son una fuerte apuesta para las organizaciones comunitarias de Ciudad Bolívar, pues están actuando de manera conjunta para la captación de recursos que el Estado brinda, es una doble vía de ganancia (no sin sus asimetrías); las organizaciones comunitarias ven reconocido su trabajo tanto por su comunidad como por actores externos a ellos. Asimismo, reciben una inyección de recursos vitales para continuar con la idea de prolongación de los proyectos comunitarios a través de las generaciones; sin embargo, esto solo es conseguido mediante la competencia entre los mismos actores comunitarios, es la política del estado, los recursos son finitos y este debe administrarlo de la manera más "eficiente". Aquí la importancia de la asociación de sujetos, organizaciones sociales-comunitarias y la misma comunidad (se asume ad hoc que la comunidad debe ser activa en los procesos de transformación); una participación dentro de las reglas propuestas en conjunto asegura la continuidad de procesos comunitarios dado que se procura trabajar en pro del territorio mismo. El estado por otra parte es donde gana y puede decir que está apoyando los procesos de innovación social, la creatividad y demás, es la promesa de un estado social de derecho, que obviamente depende de una dinámica global del capital. Esto, sin embargo, no significa que la misma interacción entre lo estatal-gubernamental y lo comunitario pueda ser malo, el modelo de acción de Bogotá es un modelo basado y priorizado a través de indicadores sociales, que obviamente son territorializados y

ofrecidos en las zonas de mayores necesidades, aunque a pesar de su aplicación hace más de 30 años, la localidad sigue siendo una de las más vulnerables de toda la capital colombiana.

## 7. DISCUSIÓN PARA EL FUTURO

Ahora, más que nunca, la cultura se ha profundizado en el funcionamiento de la idea de Bogotá como ciudad, desde su inicio de reformación a sí misma a través de una fuerte implementación de un modelo cívico, ético y político basado en la cultura ciudadana; su modelo planificador se adaptó a las necesidades y prioridades que la ciudad creía como necesarias, así como del contexto nacional; quizá esto es una conclusión sabida y no sabida a la vez, el Distrito Capital de la República Colombiana, es ante todo un centro de desarrollo regional, la ciudad se desde hace más de 20 años que viene buscando configurarse a sí misma como una región, la normativa ya la implementado en la actual administración; asimismo, hay un hito sumamente importante, la ciudad transita de un antiguo POT, el cual duró casi 20 años, a uno más nuevo, hecho que de por sí marca una nueva producción espacial que la ciudad adoptará, en todos los terrenos: cultural, regional-espacial, económico, político-administrativo, etc. La cultura se ha vuelto cada vez para más ciudades como Bogotá, un asunto con una relevancia cada vez mayor, pero que deviene de efectos que son perfectamente rastreables.

- La confluencia de efectos históricos que están altamente relacionados con los ajustes económicos que sufrió Colombia a finales de los 80 y en principios de los 2000.
- La continuidad política-social de un modelo cultura que se ha venido ampliando como opción válida para planificar la ciudad
- La integración regional como bandera de un proceso globalizante, que implica necesariamente la actualización del aparto económico, administrativo y financiero de las ciudades y Estados en general
- La consolidación de los procesos de marketing urbano que buscaban hacer más visible a la ciudad, generando en el proceso inversión y dinamización de capitales, esto como parte de una industria cultural de estado para el posicionamiento de la ciudad.

Quizá es menester otorgar un grado de importancia a la producción de imágenes dentro de la ciudad, pues configura una buena fuente de producción espacial, no solamente por el estado, sino porque podría deducirse que hay una coexistencia espacialidades por parte de los actores involucrados en la ciudad, lo cual en suma conforma la práctica espacial. Desde esta perspectiva el *grafiti* produce un espacio de lucha que merece la atención en tanto genera una producción de ciudad asociada a su orden simbólico, cultural y social que a su vez se ve atravesado por el aspecto político que puede tener su emisión; y por supuesto, no puede dejarse de lado el sentido y apropiación que puede tener desde la institucionalidad como desde el lado contestatario. Evidentemente el grafiti ya no es solo un movimiento que representa lo inusual, lo *anti-estético y anti-deseable,* ahora se ha convertido en un instrumento de planificación e incluso en la imagen de la ciudad. La cultura se ha vuelto cada vez para más ciudades como Bogotá, un asunto con una relevancia cada vez mayor. Es maleable a las particularidades de culturales, de marketing, comunitarias-estales, entre otros más; sin duda alguna, la relación Estado-grafiti, aunque en términos de colaboración, puede aseverarse que existe un interés de lo estatal en su uso, pero lo

que más hay es una relación tensa producto del rebase que supone el grafiti como práctica estética y *underground*, al intento de gestión de la administración distrital. No es un secreto que la práctica vandálica es problemática para la institucionalidad, sobre todo para aquellas que hacen la parte de la vigilancia espacial o están muy cercana a ello, también depende mucho de cómo lo interpreta el gobierno de turno. Sin duda esto último es un elemento bastante particular, hay un uso a conveniencia por cada gobierno, una contradicción con respecto a la legitimación que puede prestar y la necesidad de proteger el espacio privado. La ciudad, como todo ente que se puede asemejar a un organismo, pero mucho más allá, que puede concebirse como una directa producción de la forma en como se ha escogido organizarse la humanidad. A este respecto, no es de extrañar que la ciudad, siendo tan diversa tanto en su forma física, como en su sentido, ser el fiel reflejo de las necesidades económicas. Las entidades del orden público saben que pueden aprovechar la disposición regulatoria del grafiti y, por tanto, usar el grafiti en bienes propios, o bien gestionando aquellos susceptibles a tener intervenciones culturales pueden ser ubicados rápida y concisamente. Eso sugiere un marco de gestión de lo público basado en la transferibilidad de ciertos derechos a cambio de usos públicos que contienen lo cultural o bien están basados en cultural. Quizá un caso insignia que ahora mismo se está presentando es el del Bronx, cuya bandera de desarrollo se basa en el establecer un circuito de economía cultural en un lugar antes hiperdegradado.

- Hay un acercamiento en de la administración distrital bogotana al grafiti, se han hecho esfuerzos importantes por regular la práctica del grafiti, para que este sea practicado forma responsable. Ello implica, por supuesto, una pérdida del sentido contestatario del grafiti, pero garantiza relativamente una relajación en la vigilancia espacial que efectúan otros entes que intervienen en la gestión de la ciudad. Así también, proporciona al Estado, de una herramienta más que puede usar a su conveniencia, de cierta manera, desnaturalizando lo que implica el grafiti, aprovechando la estética que puede proporciona
- Con la regulación de la práctica del grafiti, hacía una responsable, se promueve una espacialidad menos incesante hacia aquellos que realizan grafiti, eso sí, ha de reconocerse que esto tiene unos límites bastante importante, porque una cosa es la práctica regulada por el Estado y que se haga conforme a las necesidades de este y otra muy diferente la práctica vandal y más tradicional del grafiti. Hay una relación bastante difícil entre las entidades que regulan y vigilan el espacio urbano público (especialmente con la policía y entidades como la secretaria de Gobierno), dado que no es posible detener los efectos de una práctica que es prácticamente realizable por cualquiera y en cualquiera de sus formas, desde las más básica hasta la más elaborada, desde la nocturna a aquella que respeta y pide permiso para su aparición.

Bogotá, como prácticamente toda ciudad, ha tenido un cambio espacial bastante marcado. No sólo ha cambiado su imagen, ha cambiado su forma de planificar: lo económico, cultural, lo urbano...Tal cambio ha encontrado profundas raíces en una transformación de la estructura estatal. Se pueden identificar tres fases: años 90 (89 al 03), inicio del cambio cultural, de la mano de la "democratización" y la cultura ciudadana; años 2000 (03 al 13), consolidación del modelo cultural

(infraestructura, programas e inversiones en cultura, continuidad política, etc.); años 2013 en adelante (13 al 22), etapa de diversificación. La diversificación del modelo ha llevado a una amplitud movimientos, prácticas e intervenciones culturales al campo del Estado; el grafiti, prácticamente tiene una historia reciente en como herramienta de planificación, Véase lo siguiente

- Hay un uso territorializado del grafiti por parte del Estado, en Ciudad Bolívar, particularmente, ha sido usado en estrategias que tienen su raíz en el mejoramiento integral de barrios, por lo tanto hay un uso que se asocia a esta necesidad; sin embargo, solo se aplica en territorios vulnerables y no en otros lugares de la ciudad, lo que en sí mismo también plantea una pregunta de ¿realmente las intervenciones estales persiguen una mejoría territorial o bien el hecho de legitimación de las intervenciones estatales prima más? Por otra parte, dentro de la misma pregunta o bien como una subsidiaria: ¿por qué únicamente en lugares que son vulnerables y no en otros lugares que son más "prósperos económicamente".
- Hay un apoyo generalizado del Estado (representado en la SCRD) a la cultura en todas las localidades; Ciudad Bolívar tiene una base interesante movimientos sociales, culturales, grupos, asociaciones, sujetos […] que compiten por los recursos, lo que en sí mismo discurre con el discurso de ciudad que promueven los gobiernos de Bogotá. La ciudad capitalista aboga por una maximización de los recursos, y eso, en resumen, es una individualización de la experiencia comunitaria cuando se obliga a competir a aquellos que trabajan por lo comunitario. Sin embargo, los grupos comunitarios lo ven como una forma de adquirir recursos, aunque estos sean limitados permiten solventar gastos de operación y promover estrategias de formación jóvenes; aunque también hay un sentimiento de utilización por parte de lo institucional y que muchas veces coopta los procesos comunitarios.
- Por otra parte, esta misma base comunitaria, es tan diversa cuan movimiento social exista, ello dado a la historia misma de la localidad (poblada por necesidades como el desplazamiento, el conflicto armado en general, la violencia sufrida en lo urbano, etc.), muchos de ellos con participación del Estado a través de financiación, o bien de colectivos que procuran una transformación espacial. El grafiti ha funcionado en Ciudad Bolívar para fortalecer lazos de comunidad, prácticas de economía popular y solidaria, de memoria. Esto, sin duda, ha aportado en una transformación del espacio, se han erigido movimientos como Bogotá Colors que fomentan prácticas de turismo comunitario, aunque van más allá, pretenden dar una estética popular y una transformación alrededor del grafiti resaltando lo endógeno: sus gentes, su historia, sus costumbres y por supuesto la memoria misma de un territorio golpeado por la violencia y que trata de reconstruirse todos los días con los aportes de aquellos que aunque no son nativos del lugar, lo han pasado a considerar parte de su ser. Por otra parte, movimientos como aquellos que abogan por la difusión de la cultura a través de literatura como lo hace la biblioteca comunitaria Violetta. Entonces hay apuestas desde

todos los frentes que usan al grafiti como fuente principal de transformación o como una herramienta auxiliar.

- Las intervenciones de mega obras urbanas, junto con estrategias como Habitarte, han generado procesos de acortamiento de la distancia interna que existen dentro la ciudad. Por otra parte, también ha habido un crecimiento de movimientos que intervienen en lo comunitario y en la producción y resignificación de espacio. Lo que permite que se reconozcan más y mejor las características inherentes a CB (historia, espacialidad, relación con Bogotá). No puede negarse que las obras como el cable urbano (trasmicable) ha acercado a la población de otras parte de la ciudad, lo que ha permitido ciertamente quitarse estigmas y en eso los movimientos sociales de la localidad han aprovecha tal cercanía para generar relaciones más horizontales con la ciudad misma, así como para mostrar todo el potencial que tiene la localidad.

En general el grafiti puede considerarse un elemento espacial, influye en este, y ciertamente, lo usa para comunicar. Esto bien lo saben los sujetos y el Estado, hay un acercamiento en lo estético, en lo visual. Para este primero, se puede ver en las intervenciones realizadas por Habitarte, lo visual y el paisaje hace que un espacio tenga cierta estética llamativa; la práctica comunitaria contempla esta misma estética, aunque con un fin diferente, más cercano a la resignificación y la memoria. Así también, se entiende que hay una diferencia entre cómo se concibe la práctica del grafiti, el estado debe regularlo, su deber de proteger lo privado y lo público hace que este deba tener límites en el espacio; lo comunitario y social debe por su parte lo ven más cercano a la denuncia, a lo comunicativo y vedado, así como una herramienta cohesionadora con los sujetos.

## 8. REFERENCIAS


i. Adorno, T. (2001). *The Culture Industry. Selected essays on mass culture.* Routledge.

ii. Adorno, T. (2003). *Escritos sociológicos I.* Akal.

iii. Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos.* Trotta.

iv. Amin, A. y Thrift, N. (2007). Cultural-economy and cities. *Progress in Human Geography*, *31*(2), 143-161.

v. Bolaños, J., Castellanos, M. y Rojas, J. (2019). Didáctica de la ética. El aporte de Mockus a la gobernabilidad en Colombia. *Hallazgos, 16*(32), 1-17.

vi. Baumann, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.* Fondo de Cultura Económica.

vii. Chatterton, P. (2000). Will the real Creative City please stand up? *City*, *4* (3), 390-397.

viii. Caldeira, T. (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Katz.

ix. Corredor, J. (2013). Participación ciudadana en renovación urbana en Bogotá: retos y dificultadas. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cvyu/article/view/5343*

x. Castro, S., Vásquez, R., Fajardo, E., Mojica, S., Arbeláez, V. y García, S. (2012). *Diagnóstico grafiti Bogotá 2012, informe final.* https://www.bogotadistritografiti.gov.co/sites/default/files/2020-01/Diagnostico-Graffiti-Bogota-2012.pdf

xi. Cox, K. (1993). The local and the global in the new urban politics: a critical view. *Environment and Planning D: Society and Space, 13*, 443-438.

xii. Cresswell, T. (1992). The crucial 'where' of grafiti: A geographical analysis of reactions to graffiti in New York. *Environment and Planning D Society and Space, 10*(3), 329-344.

xiii. Cresswell, T. (1996). *In place/out of place: Geography, ideology and transgression*. University of Minnesota Press.

xiv. Dabene, O. (2020). *Street Art and Democracy in Latin America.* Palgrave McMillan.

xv. Davis, M. (2014). *Planeta de ciudades de miseria.* Akal.

xvi. Delgado, O. (2001). Espacio, territorio y ambiente. En O. Delgado *et al.*, *Espacio y territorios. Razón, pasión e imaginarios* (pp. 39-66). Universidad Nacional de Colombia.

xvii. Departamento Administrativo Nacional de Estadística-Dane. (2019). *Autoreconocimiento de población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera: debate de control político de la Comisión I Cámara sobre CNVP 2018.* https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/presentacion-grupos-etnicos-poblacion-NARP-2019-debate-ctrl-politico-camara-rep.pdf

xviii. Duque, I. (2008). Planeamiento urbano en Bogotá 1994-2007. La construcción de un modelo. *Scripta Nova, XII* (270 [57]). http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-57.htm

xix. Duque, I. (2011). Bogotá: entre la identidad y el marketing urbano. *Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía*, *20*(1), 29-45.

*xx.* Fernandes, E. y Maldonado, M. (2010). El derecho y la política de suelo en América Latina: nuevos paradigmas y posibilidades de acción. En M. Smolka y L. Mullhaly (eds.), *Perspectivas urbanas. Temas críticos en políticas de suelo en América Latina* (pp. 513-520). Lincoln Institute of Land Policy.

*xxi.* Fazio, H. (2010). *La historia del tiempo presente.* Universidad de los Andes.

*xxii.* Fonseca, A. y Kageyama, P. (ed.). (2009). *Creative City Perspectives*. Garimpo de Soluções.

*xxiii.* Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas.* Gedisa.

*xxiv.* Giraldo, F., García, J., Ferrari, C. y Bateman, A. (2009). *Urbanización para el desarrollo humano. Políticas para un mundo de ciudades*. Onu-Habitat Colombia.

*xxv.* Goba, O. (2019). Role of Street Art and Graffiti in Urban Development Planning. The Analysis of the City of Riga. *Culture Crossroads*, (13), 73-83.

*xxvi.* Gómez, N. (2014). *Partir de lo que somos. Ciudad Bolívar, Tierra, Agua y Luchas*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaria de Gobierno, Alcaldía Local de Ciudad Bolívar. https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/anexo_4_libro_apartir_de_lo_que_somos_-_ciudad_bolivar_tierra_agua_y_luchas.pdf

*xxvii.* Grané, P., Rifá, M. y Essomba, M. (2017). Educación comunitaria a través de las artes: hacia una etnografía visual del graffiti y del arte urbano con jóvenes. *Arteterapia*, (12), 61-78.

*xxviii.* Guazon, T. (2013). Creative Mediations of the City: Contemporary Public Art as Compass of Metro Manila's Urban Conditions. *International Journal of Urban and Regional Research*, *37*(3), 864–878. 10.1111/j.1468-2427.2013.01211.x

*xxix.* Gutiérrez, R. (2014). Segregación urbana en Bogotá. Crítica al ordenamiento y control urbanístico en materia de construcción. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo, 7*(13), 68-83.

*xxx.* IDARTES. (2017). *Distrito Graffiti.* Alcadía de Bogotá, IDARTES.

*xxxi.* Hall, T. y Robertson, I. (2001). Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research, 26*(1), 5-26. DOI: 10.1080/01426390120024457

*xxxii.* Halsey, M. y Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable': Writing grafiti in urban space. *Theoretical Criminology,* 10(3), 275-306. https://www.melbournegrafiti.com/news/AUG2006_Our_Desires_Are_Ungovernable.pdf

*xxxiii.* Harnecker, M. (1976). *Los conceptos elementales del materialismo histórico.* Siglo XXI.

*xxxiv.* Harvey, D. (1977). *Urbanismo y desigualdad social.* Siglo XXI

*xxxv.* Iveson, K. (2010). The wars on graffiti and the new military urbanism. *City*, *14* (1-2), 115-134. DOI: 10.1080/13604810903545783

*xxxvi.* Landry, C. (2008). *The creative city. A toolkit for urban innovators.* Comedia, EarthScan

*xxxvii.* Lefebvre, H. (2013). *La producción social del espacio.* Capitán Swing.

*xxxviii.* Lenin, V. (1972). *Imperialismo, fase superior del capitalismo.* Fundamentos.

*xxxix.* Marx, K. (1980). *Cuadernos de París [Notas de 1844].* Ediciones Era.

*xl.* Marx, K. (1966). *Escritos económicos varios.* Grijalbo.

*xli.* Marx, K. y Engels, F. (1979). *Obras escogidas. Tomo II.* Editorial Progreso.

*xlii.* Mcauliffe, C. (2012). Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City. *Journal of Urban Affairs*, 34(2), 189-206- DOI: 10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x

*xliii.* Montenegro, A. (2003). La "Atenas Suramericana": búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá. *Memoria y Sociedad*, *7*(14), 133-143.

*xliv.* Montoya, J. W. (2014). Bogotá, urbanismo posmoderno y la transformación de la ciudad contemporánea. *Revista de Geografía Norte Grande,* (57), 9-32.

*xlv.* Ortíz van Meerbeke, G. y Sletto, B. (2019). 'Graffiti takes its own space': Negotiated consent and the positionings of street artist and graffiti writers in Bogotá, Colombia. *City, 23*(3), 366-387.

*xlvi.* Parra, L., Choi, J. y Foth, M. (2017). The City as Canvas for Change: Grassroots Organisations' Creative Playing with Bogota. En A. Nijholt (ed.), *Playable Cities: The City as a Digital Playground* (pp. 189-210). Springer Singapur.

*xlvii.* Pinilla, M. (2011). Allá de pronto se le puede decir casa, pero eso no era una casa. Apropiación

*xlviii.* y construcción social de la casa en el reasentamiento. En M. Serje y S. Anzelli (comp.), *Los dilemas del reasentamiento: debates y experiencias de la mesa nacional de diálogos sobre reasentamiento de población* (pp. 147-168). Universidad de los Andes.

*xlix.* Power, D. y Scott, A. (ed.). 2004. *Cultural Industries and the Production of Culture.* Routledge.

*l.* Sacco, P. L., Tartari, M., Ferilli, G. y Tavano Blessi, G. (2018). Gentrification as space domestication. The High Line Art case. *Urban Geography*, 1–26. doi:10.1080/02723638.2018.1502515

*li.* Saldaña, J. (2016). *LA REBELIÓN URBANA: ciudad informal y mejoramiento integral de barrios, dos realidades de la producción del espacio urbano residencial para la población de bajos ingresos en Bogotá (2000-2016). Un análisis a partir de la producción reciente de vivienda informal y la implementación de la política de mejoramiento integral de barrios de la SDHT en Bogotá* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional UNAL. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/56331/1018415212.2016.pdf?sequence=1yisAllowed=y

*lii.* Scott, A. (2007). ¿Capitalismo y urbanización en una nueva Clave? La dimensión Cognitivo-Cultural. *Tabula Rasa,* (6), 195-217.

*liii.* Scott, A. (2008). *Social Economy of the Metropolis. Cognitive-Cultural Capitalism and the Global Resurgence of Cities.* Oxford University Press.

*liv.* Scott, A. y Dear, M. (Ed.). (2018). *Urbanization and Urban Planning in Capitalist Society.* Taylor y Francis.

*lv.* Shobe, H. y Conklin, T. (2018). Geographies of Graffiti Abatement: Zero Tolerance in Portland, San Francisco, and Seattle. *Professional Geographer, 70* (4), 624-632.

*lvi.* Signorelli, A. (1999). *Antropología urbana*. Anthropos, UAM.

*lvii.* Silva, A. (1992). *Imaginários urbanos. Bogotá y Sâo Paulo. Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Tercer Mundo Editores Torres, C. (coord.). (2009). *Ciudad informal colombiana: barrios construidos por la gente.* Universidad Nacional de Colombia, Grupo de Investigación Procesos Urbanos en Hábitat, Vivienda e Informalidad.

*lviii.* Torres, C. y Zarabanda, T. (2019). Ciudad Bolívar rural. Un territorio en disputa. *Polisemia*, *15*(28), 95-115. http://doi.org/10.26620/uniminuto. polisemia.15.28.2019. 95-11

*lix.* Ulmer, J. (2017). Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography. *Cultural Studies, Critical Methodologies*, *17*(6), 491-502.

*lx.* Vasilachis, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa.* Gedisa.

*lxi.* Zambrano, F. (2002). De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna. la construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales,* (11), 1-9.