

**LA PINTURA CALLEJERA CONTEMPORÁNEA EN
MEDELLÍN Trabajo de grado para optar título de
Sociología.**

ANDRÉS ALEXIS PÉREZ ROLDÁN

ASESOR: CESAR TAPIAS

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS**

2016

INTRODUCCIÓN

El objetivo del trabajo es presentar un acercamiento al fenómeno de la pintura callejera contemporánea en Medellín desde las sociologías de la obra, estableciendo un Campo (Bourdieu; 2010) que demuestre las relaciones culturales que construyen los agentes que lo habitan. El trabajo etnográfico orienta el acercamiento a las obras de arte como herramienta de entendimiento sobre un arte que se experimenta (Canclini; 2010) en un hábitat público y conflictivo como lo son las calles de Medellín. El muro significa un medio de poder y habitarlo genera marcas. Por lo que se presentan diversas acciones sobre él para ocuparlo.

En la primera parte se presentan los referentes teóricos, donde se propone la teoría de Convergencias (Williams; 1994) para tratar los temas de estudios culturales bajo una mirada multidisciplinar que permite recoger diferentes tipos de estudios culturales modernos, con similitudes, para formar una convergencia en el área de estudio, lo cual nos permite un acercamiento más complejo al fenómeno social que mirarlo desde una perspectiva cerrada.

En la Segunda parte se expone la metodología de carácter comprensiva donde la etnografía (Sandoval; 2002) se convierte en la estrategia de acercamiento experiencial sobre las relaciones sociales que construyen diferentes agentes sociales, los cuales tienen conductas rastreables que se demuestran en sus producciones artísticas o con relación a las prácticas que construyen en el hábitat.

Luego se construye los referentes del campo y las principales posturas de algunos de sus agentes, tratando de comprender un estado del campo y de las relaciones que se establecen dentro de él.

Por último el análisis de datos para mostrar las relaciones más relevantes dentro del campo y un análisis de las obras, que se toman como perspectiva, para establecer relaciones artísticas dentro de la obra de arte, sus principales estilos, formas y contenidos. Se establece una importancia de ver la obra de arte como un proceso experiencial y no como un simple resultado, tampoco como creación inalcanzable del genio artista, sino como esa experiencia que se establece como fenómeno dentro de la repetición de una práctica en un hábitat determinado, posible de registrar y comprender.

También y con el fin de difundir la obra pictórica callejera, como un fenómeno que tiene valor para contribuir a la construcción de análisis sociales locales, que alimente los estudios culturales de nuestra sociedad contemporánea, muchas veces olvidada para darle importancia a categorías como la violencia o el conflicto, categorías históricas, la fotografía y el seguimiento a obras pictóricas callejeras, como elementos que se pueden ver y comprobar de forma cotidiana, al pasar por cualquier calle de Medellín y encontrar cualquier tipo de acción pictórica, es un punto de arranque importante para comprender la importancia de las marcas y sus experiencias.

DELIMITACIÓN DEL TEMA

El estudio se realiza para un fenómeno ubicado en el área metropolitana del Valle de Aburrá de Medellín, Antioquia, Colombia, pero se concentra principalmente en Medellín como localidad principal de la práctica. El fenómeno se rastrea desde el año 2007 hasta ahora. La metodología es etnográfica con perspectiva comprensiva. Las fuentes son primarias con entrevista a protagonistas, registros fotográficos y; secundarios con recolección de información documental y digital.

ANTECEDENTES

- La Irrupción de Pedro Nel Gómez.

Históricamente los murales se han registrado en todo el territorio nacional donde diferentes culturas prehispánicas han marcado diversas superficies con diversos mensajes sobre sus culturas. Posteriormente durante el siglo XVI empiezan aparecer diversos murales pintados en capillas que representan las figuras de la doctrina religiosa Española siendo Tunja y Cartagena algunas de las ciudades que presentan este arte.

(...)”En el resto de la época colonial el desarrollo pictórico se concentra en el caballete y es hasta el siglo XIX que vuelve aparecer. Tenemos representaciones de militares de la independencia que decoraban sus balcones; y ya a finales de siglo en muchas casa haciendas se copian paisajes de tarjetas postales con representaciones de ciudades europeas y americanas”(…) (Vallín; s.f.)

Dentro de “la Geografía del Arte en Colombia” (Barney; 2005) es evidente que no existe una construcción conceptual dentro del arte colombiano, plagado de copias de los grandes clásicos de la pintura y el arte europeo. Siendo la acuarela ya una técnica utilizada con importancia no termina por formar una independencia que logre construir un camino autónomo, estando siempre dirigida por intereses de élites económicas capaces de utilizar estos instrumentos para registrar lo que su cultura tradicional establece; así se pintan muchos paisajes que no terminan por ser una simple creación solicitada por el afán del comercio, las formas, las líneas, los colores y los contenidos, servidos sobre su capacidad para generar intercambio económico, así el artista no construye un propósito conceptual, por el contrario, bajo el mando de un taller artesanal que determina en parte la técnica utilizada por determinado artesano y sus discípulos, la producción se encierra en determinados propósitos.

Allí es donde llega el muralismo en la historia del arte en Colombia, cuando en la generación de los 30, un grupo de artistas que han abandonado el rótulo de artesanos, asumiendo un rol académico especializado en las artes, ha tomado la decisión de proponer un nuevo arte, que dispone nuevas líneas, formas, superficies, pero sobre todo conceptos de la sociedad que se encuentran por fuera y en oposición del arte que se ha limitado, hasta antes de esta revolución, en recrear las imágenes de las sociedad prestante del siglo XIX y XX. El muralismo mexicano ha reconfigurado el panorama del arte latinoamericano y a influenciado su creación, renovando sus contenidos y creando una forma que mira para los sociedades históricamente excluidas en latinoamérica: los indígenas, los proletarios, los campesinos y sus constantes vidas llenas de episodios sociales llenos de luchas.

El ‘realismo social’ creado por los “Montañeros” (Barney; 2005) también apunta hacia los indígenas, los mineros; declarando bajo una forma dentro del expresionismo, que no tiene que ver con la copia generalizada del arte europeo, que el arte colombiano

nace con impulsos nacionalistas con la intención de integrar otras realidades sociales dentro de sus nuevas representaciones hechas en murales de edificios públicos.

El espacio público como lugar de exposición de las problemáticas locales, como cambio estético camino hacia la autonomización del campo de la pintura en Medellín y en Colombia.

Pedro Nel Gomez y Gomez Jaramillo fueron exponentes importantes de esta corriente de renovación artística. Gomez Jaramillo, contratado por el nuevo gobierno Liberal, pinta en 1938, en el Capitolio Nacional **La revolución de los comuneros y La liberación de los esclavos**. Situación que demuestra la capacidad de los nuevos pintores para incluir la realidad social del país, con nuevos actores y situaciones sociales representadas por sectores excluidos generalmente del arte. Allí es donde podemos registrar el primer conflicto que empieza a derivar en este tipo de creaciones artísticas, donde la autonomía del artista se convierte en una razón para demostrar la importancia de la marca pictórica y el poder de su contenido y forma.

(...) “Pocos meses después, en Septiembre de 1939, el Concejo de la Ciudad emite una proposición “para que los murales sean eliminados o sustituidos por otros que armonicen con la tradición artística de los grandes pintores colombianos”. Los murales terminaron siendo cubiertos por una capa de pintura. Los periódicos conservadores expresaron que las sugerencias del Concejo eran sabias. El diario Liberal el Tiempo sostuvo: “en los frescos del Capitolio primó una concepción demasiado revolucionaria y la obra resulta, dentro del estilo clásico que le sirve de marco, exótica y un poco extravagante”. Solo el periódico Liberal de Lleras Camargo los defendió.” (...) (Vallín; s.f.)

Ya en Medellín, Pedro Nel Gómez ha sido contratado para pintar frescos en el edificio Municipal. Para 1937 el pintor llega a 11 murales. El conflicto está presente:

(...) “Laureano Gómez, quien llegó a ser presidente, y muy molesto sentenció: “un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y procedimientos del mexicano Diego Rivera, igual falta de composición, igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras, sin duda, mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios de los miembros humanos, una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas...” (...) (Vallín; s.f.)

Hasta los años 50 diferentes artistas realizaron murales en Medellín como Botero, Obregón, Débora Arango y el mismo Pedro Nel Gómez, ya Jaramillo al mando del instituto de Bellas Artes de Bogotá impartirá el muralismo social. Ya estos murales han sido relegados a pinturas dentro de bancos y propósitos privados generando una recomposición de las autonomías alcanzadas con tanto ahínco en años anteriores.

- **Taller 4 rojo y el inicio de la actividad callejera, el arte como experiencia social.**

Taller 4 rojo es la experiencia de arte dentro del siglo XX vinculada a la realidad social del país, vinculándose con movimientos obreros. La creación de una nueva estética que se

relaciona con la realidad social, sin caer en lo “panfletario o realismo socialista”, el reto del T4R es acceder al arte desde perspectivas fuera del museo, en la calle, donde todos pueden verlo de forma accesible y masiva. Para esto T4R realiza la masificación de mensajes alternativos a través de las artes gráficas de los años 70s (Amaya; 2012)

Este antecedente sería el referente cercano para entender una relación cultural que tendría que ver con eventos mundiales como la revolución cubana o Mayo Francés del 68. En Medellín hay un evento cultural relevante y es el festival Ancón¹. Todas estas situaciones marcarían un precedente de creación colectiva y las prácticas colaborativas.

A este ambiente se sumaría la presencia del Graffiti en los años 80s :

Para (Cardona; 2011), el graffiti es la muestra de una de las formas más populares en el discurso pictórico callejero contemporáneo, pero también es claro que el graffiti es solo una parte de aquella expresión compuesta por diferentes elementos culturales en los cuales se han inscrito todo tipo de movimientos sociales, para el caso de latinoamérica se han desarrollado principalmente como una práctica social de ocupación. Podríamos decir que la constante tensión política latinoamericana hace que los espacios urbanos están marcados por la vigilancia y el control para establecer órdenes principalmente provenientes de sociedades en guerra, Estados debilitados por la influencia de los EEUU que se encontraron con la necesidad de desarrollar dictaduras y otros tipo de intervenciones, como en Colombia el Estado de Sitio, que sirvieron para contener los diferentes descontentos sociales que exigieron diferentes derechos civiles y políticos: como el voto popular en Colombia y sobre todo diferentes derechos sociales, económicos.

¹ La resurrección del Woodstock criollo.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1642410>

ANTECEDENTES DE ESTUDIOS Y TRABAJOS REALIZADOS SOBRE EL TEMA SELECCIONADO.

TESIS.

(Bustamante; 2002) SI NO LO VES NO LO ENTIENDES LAS ACTUALES BARRAS DE FÚTBOL

La tesis demuestra como las barras de fútbol crean diferentes lenguajes en el estadio y fuera de él para identificar su afición y relacionarlas con su equipo preferido. En la ciudad se marcan y territorializan las diferentes expresiones que existen en el estadio. Los del sur con su necesidad territorial marcan y difunden sus alientos al igual que la Resistencia Norte. Todos estos símbolos generan identidad y territorialidad para extender los sentimientos colectivos que se desarrollan dentro de su pasión por el fútbol extendiéndose como cultura urbana.

(Jaramillo; 2007) LA IMAGEN AL FINAL DEL SIGLO XX

Se plantea el graffiti dentro de las artes que desmaterializan la obra de arte entendida como los procesos “de arte donde primas los conceptos y las ideas por encima de los procesos de ejecución o fabricación” dando paso a las artes procesuales y conceptuales (Jaramillo; 2007: 94)

Allí se establece el movimiento graffiti desarrollado por los jóvenes de barrios marginales de Nueva York como Brooklyn y del Bronx en los años 60. Sus contenidos tienen que ver con su descontento con “las estructuras sociales, políticas y económicas de un sistema que les era desfavorable. Para su ejecución se valían de pintura spray (Jaramillo; 2007: 112)

(de la cuesta; 2009) UN MURO OLVIDADO UNA CIUDAD MARCADA... UNA VOZ SENTIDA: EXPERIENCIAS DESDE LOS Y LAS JÓVENES GRAFFITEROS DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN.

Se comprende al joven como un sujeto históricamente excluido de la sociedad colombiana y tratado por ella como seres inadaptados, rebeldes... El graffiti juega un papel de importancia para la expresión política de los jóvenes dentro del contexto social y se toman los graffitis como el medio para comunicar y realizar diferentes territorializaciones que le permiten ocupar el territorio para proyectar sus ideales, construyéndose a sí mismos como jóvenes que actúan políticamente a través de la acción pictórica.

Son 9 jóvenes de medellín pertenecientes a diferentes colectivos de graffiti con los cuales se desarrolla el registro de sus experiencias.

Los jóvenes actúan con el graffiti en una sociedad que los marca como vándalos y lucha con su acción pictórica contra estos rótulos estereotipos peyorativos y estigmatizantes.

Con el graffiti los jóvenes renuevan las formas de hacer política como tradicionalmente realizan partidos políticos, y en los graffiti consignan sus formas de vida y sus opiniones acerca de cómo viven y visualizan el mundo.

(Ocampo; 2011) ES MÁS QUE ARTE LO QUE PINTAS EN TU MENTE. ANÁLISIS DEL IMPACTO GENERADO POR LOS GRAFFITI DE LA CALLE GIRARDOT, DEL CENTRO DE MEDELLÍN, SOBRE GRUPOS SOCIALES A LOS QUE LOS MENSAJES VA DIRIGIDO.

Análisis textual y contextual. En el primero se relacionan las frases y los contenidos que tiene cada graffiti y los relaciona con un tipo de mensajes clasificándose en políticos, expresiones sentimentales, coyuntura política, social y económica, musica, estilos de vida, grupos, reflexión social, mensaje deportivo, política no institucional. El contextual se desarrolla con relación a contextos de la ciudad relacionando un sujeto directo y otro indirecto para darle sentido dentro del contexto.

Se realizan cuestionamientos acerca de los graffitis a diferentes personas de diferentes edades las cuales divergen entre una mirada y concepción positiva del graffiti y una mirada del graffiti como forma de contaminación visual. A pesar de eso muchas de las reflexiones de los transeúntes no son muy profundas, se formulan a través de miradas y percepciones simples al pasar la calle.

(Cardona; 2011) GRAFFITI: EL ARTE COMO CAMPO DE LUCHA.

Para Cardona 2011, el graffiti es la muestra de una de las formas más populares en el discurso pictórico callejero contemporáneo, pero también es claro que el graffiti es solo una parte de aquella expresión compuesta por diferentes elementos culturales en los cuales se han inscrito todo tipo de movimientos sociales, para el caso de latinoamérica se han desarrollado principalmente como una práctica social de ocupación.

Podríamos decir que la constante tensión política latinoamericana hace que los espacios urbanos están marcados por la vigilancia y el control para establecer órdenes principalmente provenientes de sociedades en guerra, Estados debilitados por la influencia de los EEUU que se encontraron con la necesidad de desarrollar dictaduras y otros tipo de intervenciones, como en colombia el Estado de Sitio, que sirvieron para contener los diferentes descontentos sociales que exigieron diferentes derechos civiles y políticos: como el voto popular en colombia y sobre todo diferentes derechos sociales, económicos.

(Vélez y Villegas; 2013) RESISTENCIAS ARTÍSTICAS, CONTRA LA REFORMA DE LA LEY 30 DEL 92, MOVIMIENTO ESTUDIANTIL.

En la tesis se presentan como “medios ciudadanos de comunicación artísticos como el performance, la música y el graffiti (político). Como medios propicios para alcanzar la legitimación y reivindicación de derechos y que de alguna forma, han sido utilizados para sus logros, por el movimiento estudiantil colombiano, con énfasis en la Universidad de Antioquia” (Vélez y Villegas; 2013: 31)

Parte (Vélez y Villegas; 2013: 46) de la Comunicación alternativa para explicar que:

(...) “la comunicación alternativa ha acompañado al existir de la humanidad como opción discursiva de una propuesta social diferente, rompiendo con los esquemas de la comunicación regulada por normas, autoridades y contextos políticos; nace de aquellos individuos que intentan hacer oír sus pensamientos y sueños, y es en muchos casos la voz que nos dice que otros mundos son posibles (Corrales y Hernández; 2010:34)” (...)

(Sánchez; 2011) SEÑALES AMBIENTALES PERCIBIDAS COMO AMENAZANTES POR LOS ESTUDIANTES DE PSICOLOGÍA EN EL CAMPO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.

La tesis se desarrolla desde el concepto de la psicología ambiental. Es de carácter cuantitativo y su propósito es (...) "explorar la percepción de señales ambientales amenazantes y los niveles de ansiedad generados por éstas, en los estudiantes de Psicología que frecuentan periódicamente el campus universitario; se desarrolla una construcción temática, con los principales ejes intervinientes en el estudio, como son: Universidad de Antioquia, Psicología Ambiental, Percepción, Ansiedad y Campus universitario."(...)

(10)

DESCRIPCIÓN SITUACIÓN PROBLEMA

El arte moderno se ha desarrollado a partir de nuevas concepciones del arte que han irrumpido con la tradición formalista y el arte como modelo de dominación, para dar pasos hacia el arte de la vida diaria relacionados con voluntades propias y con movimientos contraculturales que imponen nuevos conceptos a través de la experiencia, sin necesidad de una escuela, un museo, un crítico o un movimiento que acepte su creación, es ella en sí una interpretación original de su creador, que se encuentra en la libertad de accionar dispositivos creativos para construir un artefacto, un discurso pictórico que se convierte en público cuando se ubica en la calle como espacio común.

Esta concepción de arte posmoderno desarrollada con fuerza desde el inicio del arte moderno hasta el posmodernismo, que ahora no necesita ningún campo de referencia para imponerse como arte, donde es el artista el único que decide sobre su proyecto creador, el cual ni siquiera tiene que ser creado por el artista, sino que su propia elección del objeto lo hace arte, donde los movimientos han desarrollado la pintura callejera de forma autónoma, comenzando por la irrupción del graffiti y su fuerte influencia neoyorquina, combinada en Medellín por una tradición pictórica proveniente de lo que podríamos llamar pedronelismo, que hizo parte de un movimiento que decide romper con las técnicas de la imitación clásica europeo para empezar a desarrollar las formas propias y donde se incluirían nuevos temas sociales y culturales de Antioquia.

Para los estudios sobre el graffiti en medellín hay dos influencias históricas claras que son la Revolución Cubana y Mayo del 68 Francés que repercute de diferentes formas en américa latina y que se relaciona principalmente con pintadas de denuncia acerca de la realidad social, fenómeno que se trasladó para américa latina donde los muros fueron la única forma de expresión ante las múltiples formas represivas, donde primaron regímenes totalitarios. El permanente estado de sitio en Colombia también provocaría fenómenos parecidos en todo el país donde se pintaron constantemente letras elocuentes con mensajes de todo tipo.

La segunda gran influencia puede afirmarse como el Graffiti Neoyorquino. Se muestra posteriormente en los años 80 como una posibilidad de expresión proveniente de movimientos contraculturales como el hip hop.

Posteriormente hay otro desarrollo dado por la interacción de diferentes expresiones alrededor de latinoamérica y el mundo donde se desarrolla el **Street art**, una concepción de la pintura callejera donde se entremezclan los estilos históricos con nuevos estilos provenientes de la diversidad de técnicas desarrolladas.

Ante el avance de nuevas formas y contenidos y un número cada vez mayor de exponentes, diferentes instituciones intentan persuadir las formas para ubicarlas con referentes discursivos. Es ahí donde se desarrolla un fuerte ejercicio para vincular las

diferentes expresiones sobre discursos de responsabilidad social, agrupando las expresiones dentro de estrategias de museos y políticas públicas.

Sin embargo esto no ha detenido la acción voluntaria de los pintores que interviniendo el hábitat proponen un arte que no se limita a estos prototipos y restricciones institucionales convirtiéndose en ilegal, ubicándose de forma peligrosa en el hábitat para continuar el trabajo de transgresión (Canclini; 2010) y configurar una acción autónoma.

Esta situación se presenta como ***un conflicto entre diferentes actores del campo***, como una experiencia posible de comprender y presentar desde nuevos estudios culturales, como las sociologías de las obras de arte , un campo que se encuentra por desarrollar desde las ciencias sociales y las artes en tanto los estudios culturales en la ciudad se encuentran relegados básicamente en áreas como la relación entre cultura y violencia o cultura jóvenes y resistencias.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL: Comprender, desde la sociología de las obras (de arte), la lógica del (sub) campo del street art contemporáneo en Medellín y la convergencia de las diferentes expresiones y agendas de sus actores.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Realizar un estado del arte sobre la pintura callejera en Medellín que nos permita rastrear los antecedentes sobre este arte contemporáneo y establecer un marco conceptual que sirva de plataforma sociológica para tratar el arte y la pintura con enfoque sociológico.

Conocer los planteamientos estéticos de alguno de los artistas callejeros de la ciudad a través de su experiencia en la práctica.

Realizar una galería multimedia que recopila algunas de las diferentes obras de arte callejero contemporáneo de Medellín. La galería contiene una selección de obras excluidas por su importancia artística, con fotografías y videos que representan, también, a los artistas de estas obras y el sentido de las mismas.

REFERENTES TEÓRICOS.

El estudio de la Sociología contemporánea desde el concepto de **convergencias** de áreas modernas de estudio cultural propuesto por Raymond Williams (1994), es el punto de arranque proyectado para soportar la conceptualización sobre el concepto de Campo propuesto por Bourdieu en sus obras Campo de poder, campo intelectual (2002) como en Las reglas del arte (1995), donde se ancla con mayor fuerza su propuesta analítica enfocada desde la sociología del arte.

Este bloque teórico permite desarrollar una metodología interpretativa que adquiere sus dimensiones del término convergencias.

Las convergencias de estudio modernas expuestas por Raymond Williams (1994) corresponden a una serie de áreas dispersas de estudios contemporáneos desarrollados principalmente durante el siglo XX y corresponden al área de la cultura. Todas áreas distintas con enfoques y métodos separados que discurren alrededor de diferentes temas culturales. De allí el origen de la necesidad de catalogación como áreas, ya que su frecuencia dispersa se desarrolla entre diversidad de métodos y ámbitos.

Estas áreas de estudio desarrolladas desde puntos dispersos de las ciencias modernas, de las ciencias sociales, provenientes de las ciencias del espíritu y otras corrientes comprensivas modernas, desembocan en una sociología del arte determinada más que por su enfoque, por la capacidad de encontrar puntos en común que convergen alrededor de un tema específico.

El término convergencia es comprendido como el punto de partida de estudios culturales contemporáneos de carácter sociológico, que tienen la capacidad para encontrar puntos divergentes sobre un mismo tema, caracterizado por opiniones desde diversas áreas académicas de estudio, pero que se desarrollan a través de un enlace principal y es el campo donde se desarrolla y comprende el tema analizado.

SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA.

El sociólogo Raymond Williams presenta en su libro Sociología de la Cultura (1994) en el capítulo I: Hacia una Sociología de la cultura, los inicios de la sociología de la cultura como una convergencia de estudios especializados en los ámbitos principalmente de los medios de comunicación y las artes, como grandes campos predominantes.

Señala como “la convergencia moderna de la sociología contemporánea de la cultura” es un intento de reformulación del área específica de “ideas sociales y sociológicas generales dentro de las cuales ha sido posible considerar la comunicación, el lenguaje y el arte como marginales y periféricos, o, en el mejor de los casos, como procesos sociales secundarios y derivados”.

Introduce los estudios de sociología moderna de la cultura con el objetivo, primero: “el investigar, activa y abiertamente, acerca de estas relaciones transmitidas y asumidas, así como acerca de otras relaciones posibles y demostrables”, y un segundo respectivamente: “Como tal, no solo volverá de esta manera a reformular su propio campo, sino que planteará nuevas cuestiones y aportará nuevas pruebas para el trabajo general de las ciencias sociales”.

Raymonds Williams se remite de la historia y el uso del término cultura elaborados por Kroeber y Kluckhohn (1952) y Williams (1958 y 1976). El término comprende procesos de cultivo de la mente humana, para finales del siglo XVIII designa el espíritu conformador de un pueblo particular. Establece un punto importante de partida la utilización plural del término culturas con Herder (1784-1791) siendo equiparado al uso actual de civilización, término importante dentro de las áreas de la antropología comparada del siglo XIX.

Se describe a la cultura como un proceso de cultivo de la mente. El término proceso va ser muy importante porque describe la complejidad del término. Raymonds Williams (1994) ‘califica una gama de significados’:

Un estado desarrollado de la mente, como en el caso de «una persona con cultura», «una persona culta»; 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los «intereses culturales» y las «actividades culturales»; y 3) los medios de estos procesos, como «las artes» y «las obras humanas intelectuales» en la cultura.

Y concluye con el uso del término dentro de la antropología y la sociología como: “«todo el modo de vida» de un pueblo diferenciado o de algún otro grupo social”.

Los campos anteriores dan como resultado dos tipos principales de convergencias que se encuentran en oposición:

a) La idealista: señala en el ‘espíritu conformador’ de un modo de vida global, que se manifiesta en toda la gama de actividades sociales, pero que es más evidente en las actividades «específicamente culturales»: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual.

b) La materialista: destaca «un orden social global», dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera como el producto directo o indirecto de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales. Y distingue en la materialista una forma de explicación de las “otras actividades” es decir ahora en bases secundarias considerando el espíritu conformador.

La importancia de esta oposición de convergencias es “un estudio intensivo de las relaciones entre actividades «culturales» y otras formas de vida social”.

El resultado es una configuración de métodos:

En a) ilustración y clarificación del «espíritu conformador» como en las historias nacionales de los estilos artísticos y las formas de trabajo intelectual que manifiestan, en relación con otras instituciones y actividades, los intereses y valores centrales de un «pueblo».

En b) la exploración que va desde el carácter conocido o, susceptible de serlo, de un orden social general, hasta las formas específicas que adquieren sus manifestaciones culturales.

Definidas las convergencias a) idealistas y b) materialistas dentro de la última mitad del siglo XX hay una convergencia que siendo como la materialista donde implica un zoom hacia (...) la «práctica cultural» y la «producción cultural» (sus términos más reconocibles) no se derivan simplemente de un orden social, por otra parte ya constituido, sino que son, en sí mismas, elementos esenciales en su propia constitución (...)

Es decir una convergencia que no encuentra las prácticas culturales como un reflejo del orden social, sino por el contrario hace un llamamiento hacia la estructuración de la cultura sobre estas prácticas, logrando un campo especializado más delineado.

“SISTEMA SIGNIFICANTE”

Así es como se construye el término de ‘sistema significativo’ que toma el (...) lugar del «espíritu conformador» que se consideraba constituyente de todas las demás actividades, considera la cultura como el sistema significativo a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social Se Comunica, Se Reproduce, Se Experimenta y Se Investiga. (...)

Estas son las bases del sentido antropológico y sociológico un (...)«sistema significativo» característico se considera no sólo como esencial, sino como esencialmente implicado en todas las formas de actividad social, y 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como «actividades intelectuales y artísticas», aunque éstas, a causa del énfasis sobre un sistema significativo general, se definen ahora con mucha más amplitud, para incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las «prácticas significativas» -desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad- que ahora constituyen este campo complejo y necesariamente extendido.” (...) Dentro del caso sociológico podemos observar un amplio énfasis sobre la ‘producción y actividades culturales manifiestas’.

Raymond Williams establece como método principal para los estudios de la sociología de la cultura, la observación objetiva, el registro y el uso de la historia. Posteriormente se marca la convergencia como método los análisis observacionales concluyendo en tres áreas de estudios específicas:

(...) 1) el de las instituciones sociales y económicas de cultura y, como alternativa, las definiciones de sus «productos», 2) el de su contenido y, 3) el de sus efectos.” (...)

De las instituciones: en este campo predominan los <<mass communication» research>>. Sobre este punto el análisis está centrado en su funcionalidad (...) Lasswell (1948), Lazarsfeld y Merton (1948), Lazarsfeld y Stanton (1949). (...). Con las mismas características pero ahora desde los métodos ‘análisis institucional con algo de historia’ (...) White (1947) (...) o con ‘argumentación social general’ (...) Siebert, Peterson y Schramm (1956). (...). Todo esto sobre una perspectiva que ignora algunas dimensiones del ámbito social generando vacíos provenientes de las dimensiones económica o

política. Posteriormente se incluirá en esta corriente de estudios un ala crítica que integraría las dimensiones faltantes, incluyendo diferentes dimensiones, que a su vez incluyen la diversificación de los métodos de estudio pasando de un predominio de la observación empírica y comparativa a un análisis del sistema económico imperante a través de la historia política y económica (...) Schiller (1969), Weinberg (1962), Murdock y Golding (1974) y el Glasgow University Media Group (1976). (...).

Las instituciones sociales con relación al contenido: técnica de análisis que con los presupuestos del análisis observacional desarrolla el <<análisis de contenidos>>, se desarrolla entre lo sistemático y cuantitativo, configuradas las áreas de (...) análisis de los tipos de contenido -véanse Berelson (1950) y Williams (1962)- y de la selección y descripción de algunas figuras sociales, véase Lowenthal (1961) (...) siendo la publicidad y todos los tipos de sondeos una marca amplia. Sobre esto se diferencian dos grandes campos: el de los estudios 'a) Operacionales' con relación a investigaciones sobre sondeos o marketing y 'b) investigación crítica' con relación a la problematización de los contenidos con referencia a una cuestión específica p. ej.: <<la violencia en los programas de televisión>>, (...) Himmelweit, Oppenheim y Vince (1958), Blumler y McQuail (1968), y, más en general, Lazarsfeld y Katz (1955), Halloran (1970) y Halloran, Brown y Chaney (1970). (...)

De otro lado Raymond Williams presenta la <<tradición alternativa>> como otro tipo de convergencia de estudios no sociológicos, pero que integran conceptos y métodos necesarios para el análisis dentro de las áreas de teorías sociales de la cultura, teorías y estudios sobre arte de carácter filosófico, histórico y crítico, historia y análisis cultural. Se destaca entre los teóricos Dilthey, la tradición alemana y la tradición marxista.

Sobre los estudios modernos en la convergencia de la tradición alternativa se discriminan los siguientes campos: 1) las condiciones sociales del arte, 2) el material social de las obras de arte, y 3) las relaciones sociales en las obras de arte.

1. Condiciones sociales del arte. Estudios teóricos de carácter estético y psicológico: como modificaciones dentro de la constante en el ámbito social que generan variaciones destacándose una corriente «social-freudiana»; e históricos: la construcción periódica de épocas artísticas.

(..) “En términos de la sociología de la cultura, esta área puede ahora redefinirse teóricamente como un estudio de las situaciones y de las condiciones de las prácticas” (...)

Estudios de carácter Marxista sobre orígenes y tipologías del arte: incluyen Plejanov (1953) «instintos o impulsos primitivos»; Kautsky (1927) arte con el comportamiento animal evolucionado, etc. Específicamente históricos Lukács (1969) y Marcuse (1978).

2. El material social en las obras de arte. Se parte de la premisa teórica base - superestructura donde la obra de arte es el «reflejo» de un orden social específico realizando un análisis social general de tipo sociológico con un marcado método

histórico. Aportantes de esta área: Plejanov (1953), Williams (1977) y Lukács (1950).

3. Las relaciones sociales en las obras de arte. De reflejo a mediación. Es decir una interacción dialógica y dialéctica entre la experiencia de la composición y la obra. Esto implica la concepción de la obra de arte como un proceso y no simplemente como un resultado. (...) Los análisis que utilizan estos conceptos y métodos pueden hallarse en Benjamin (1969), Goldmann (1964), Adorno (1967) y el trabajo colectivo de la importante Escuela de Frankfurt (...). En Lukács (1971), Goldmann (1975) y Bloch y otros (1977) se encuentra énfasis dentro del concepto «formas».

Por último cabe destacar la importancia de la reflexión acerca del concepto ideología dentro de los estudios de carácter sociológico. Es importante destacar aquí la necesidad de investigar tanto las prácticas conscientes de la cultura, como también el área extensiva de las prácticas inconscientes como lo son los sentimientos, la ideología y los sueños, etc.

(...) “Lo que el sociólogo o el historiador de la cultura estudian son las prácticas sociales y las relaciones sociales que producen no sólo «una cultura» o «una ideología» sino, más significativamente, aquellos estados y obras dinámicas y reales dentro de las cuales no sólo existen continuidades y determinaciones persistentes, sino también tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales.” (...)

Campo de poder, campo intelectual.

La conceptualización de Bourdieu (2002) acerca del concepto Campo:

“El campo intelectual en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden tanto la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada), tributaria de la ideología romántica del genio creador, como la percepción de la sociología mecanicista, que simplemente los reduce a sus determinantes sociales. El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad.

Dicho campo, por otra parte, no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un **sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas**, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas.” (pa.4)

La Convergencia expuesta en términos de Campo determina ya una especificación de lo comprendido, una reducción del área de estudio desde la perspectiva de **sistemas de relaciones en competencia y conflicto entre grupos, situaciones en posiciones diversas**.

Este sistema de relaciones encontradas en la obra de arte se desarrolla entre diferentes condiciones que lo demarcan pero que se desarrollan de manera dialéctica.

Esta concepción dialéctica del desarrollo de estas relaciones sociales o sistema de relaciones sociales se demarca como proceso. Proceso que vincula a un marco situacional desarrollado alrededor del tema de interés.

Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) desarrolla la idea: la obra de arte no puede ser un enigma para el conocimiento del humano, un enigma que podría tener relación con las capacidades individuales de la creación o el proyecto creador del artista, el cual desarrolla un propio concepto proveniente de su procesos individual como artista, un proceso objetivo inalcanzable para el análisis objetivo.

Por el contrario se sostiene la teoría de Bourdieu en la capacidad para vincular las relaciones sociales que convergen en la definición del artista por su obra, las condiciones sociales en las que esa obra se expone y reconfigura luego de salir del taller del artista donde el proyecto creador se desarrolló. Es así como la obra no termina siendo ni lo ni lo otro excepcionalmente sino que se configura en lo que llamamos **sistema de relaciones**. Como afirma Bourdieu (1995)

“¿Y para considerar el análisis científico del arte, y del amor por el arte, la forma excelencia de la arrogancia científicista que, so pretexto de explicar, no vacila en amenazar al <<creador>> y al lector en su libertad y su singularidad? A todos estos defensores de lo incognoscible, empeñados en levantar las murallas invencibles de la libertad humana contra las intrusiones de la ciencia, opondré esta sentencia, muy kantiana, de Goethe, que todos los especialistas de las ciencias naturales y de las ciencias sociales podrían hacer suya: <<Nuestra opinión es que conviene al hombre (entiéndase humano) suponer que existe algo incognoscible, pero que no debe poner límites a su búsqueda>>.”²

El Campo entonces se constituye depende del área de estudio artístico-sociológico desarrollada donde se componen diferentes tipos de lenguajes expresivos: musical, plástico, cinematográfico, etc. Constituido por ese campo de relaciones dialécticas que comprenden todos estos elementos dinámicos en acción.

La validez sociológica del análisis comprende la capacidad para encontrar esos aspectos del campo que discurren diferentes elementos sociológicos, como contextos históricos, relaciones sociales de clase y otras concepciones provenientes de la interacción entre el proyecto creador, su proceso creativo, y otras consecuencias que habitan por fuera de la obra de arte como la tecnología disponible, las tendencias e influencias conceptuales y artísticas que provienen de diferentes latitudes en determinado procesos local.

“Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede disociarse de las

² Citado por Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995).

condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales.” Bourdieu (2002)

Configurar como campo las <<formas>> adquiridas por una expresión pictórica callejera presupone una independencia y desarrollo del ámbito pictórico existente, con su campo constituido de manera independiente.

Las dimensiones sociales y estéticas.

Con relación al campo de las formas pictóricas se definen el carácter sociológico de este análisis al concentrarnos en el carácter estético del contenido entendido como un Proceso/Experiencia donde la forma no está condicionada por su función lo que hace el arte como Experimento/Obra. Este análisis estético se desarrolla con prontitud entre las relaciones que hay con las dimensiones sociales y las posibles relaciones o sistemas de relaciones que allí se enmarcan.

La expresión pictórica callejera contemporánea, sin duda ha encontrado constituirse en un área autónoma constituida por diferentes Formas.

La forma de la pintura callejera contemporánea en Medellín es una construcción estética que ha cambiado con el devenir de diferentes elementos o agentes que configuran su creación, no sólo su lenguaje estético, sino todos los elementos que en forma dialéctica se configuran en este campo: elementos técnicos y materiales, influencias técnicas, grupos sociales que practican esta figuratividad visual, etc.

Es evidente que la obra pictórica contemporánea tiene diferentes formas y eso se desarrolla de acuerdo a “la intención creadora” que vincula al artista con la obra. Esta vinculación se ve determinada entre la forma simple como la pintada, letras realizadas de manera fugitiva por tener el soporte sobre un lugar prohibido, hasta la forma en master piece que puede terminar siendo un mural publicitario. Siendo entonces la forma un resultado de los agentes que intervienen en “la intención creadora” pero también en los agentes que prohíben cualquier práctica pictórica siendo la calle o el soporte, fondo entero la estética, o mejor anti estética, del orden.

Es así como el campo de la obra pictórica contemporánea en Medellín se abre paso como una práctica establecida en el tiempo, con una serie de agentes que se relacionan a su desarrollo: los artistas, las técnicas, los soportes, la legalidad e ilegalidad, las influencias académicas, influencias de diversos movimientos culturales. Todo este campo se considera mediatizado en su forma gráfica, su estética se desarrolla entre la relación dialéctica de todos estos agentes.

Se suman al campo de la obra pictórica contemporánea en Medellín la influencia del desarrollo del movimiento artístico en Bogotá y Cali, o la ciudad de Sao paulo en Brasil. Además de repercusiones de movimientos como Mayo francés del 68.

Es necesario realizar un rastreo de las “condiciones históricas y sociales” sobre la posible evolución del campo de la obra pictórica callejera contemporánea en Medellín y su forma. Para este objetivo se hace necesario un estado del arte que permita verificar en fuentes secundarias una posible evolución de este campo.

Es evidente la influencia de las restricciones sociales en el campo de la obra pictórica callejera contemporánea en Medellín y aún lo es más evidente el punto de creación donde muchas veces el artista es señalado como mero delincuente al intervenir las paredes públicas de la ciudad. Esta relación contradictoria todo el tiempo se hace presente dentro de las intervenciones callejeras indicando una forma. Mientras el graffiti o pintada se soporta en lugares prohibidos para pintar, su forma es de estética poco acabadas, casi siempre utilizando meras letras en forma de tags o firmas, o frases realizadas rápidamente pero elocuentemente, mientras que la forma pictórica en un lugar donde es posible manifestarse libremente se relaciona con una estética trabajada, donde predominan diferentes técnicas del graffiti pero también otras como la papirografía, muralismo y otras nuevas formas de Street art.

La forma de la obra pictórica callejera contemporánea en Medellín es efímera ya que no hay un circuito cierto de representación y objetivación de esta expresión artística. La interacción se realiza más entre grupos de creadores; y algunas empresas privadas y públicas que le apuestan a la acción pictórica como medio de publicidad organizacional.

Por ello el agente más conocido, el campo autónomo está alrededor del grafitero o pintor callejero independiente que interviene el espacio público lleno de contradicciones y de represión. La forma es entonces el resultado de estos factores creativos que intervienen en el momento y propósito creativo, de este pintor independiente, pintor que también se ha hecho a la influencia de otros grafiteros de la ciudad, el ambiente de la pintura en la calle en Medellín empezando por el muralismo académico, pasando por la pintada y el graffiti, hasta llegar al Street art, con todas sus influencias académicas y/o culturales.

Es así como la forma pictórica puede ser analizada desde el espectro social y no por el especialista de artes plásticas pictóricas o gráficas. Se desarrolla entre el factor de qué se pinta, en qué lugar, cómo y para qué sí puede llegar a determinarse las intenciones del proyecto creador, que para el caso son obras tan efímeras que no hay lugar para llegar a tales puntos profundos. A diferencia de obras que son generalmente publicitarias donde el proyecto creador se encuentra subordinado a las exigencias de la publicidad misma. Que por lo general pueden llegar a realizarse con una forma más trabajada dependiendo de la fortaleza de las campañas publicitarias y el carácter económico que alberga.

En la calle ya no hay un tipo de crítico o editor que publique la obra, sino el propio artista asume las consecuencias directas de la intervención pictórica. Cuando hablamos del campo de los pintores independientes designamos por fuera de la pieza publicitaria que se concentra en originar ganancias económicas. La obra pictórica independiente se asume a sí misma y su interacción con el público se realiza solo a través de la calle, del momento de la intervención y la posterior marca consignada allí. Es entonces en el interactuar con otros grupos de artistas que se consigue generar un ámbito expresivo y de

interacción, donde uno pinta sobre el otro y toman paredes aledañas, luego que uno se atreviese a iniciar la expresión en este lugar, lo que genera un sistema simbólico que integra las expresiones pictóricas.

Para Bourdieu (2002):

“Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en **marcas de distinción** (una manera, un estilo, una especialidad, etc.), esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y de la insignificancia.” (26)

Relacionar la forma de la obra pictórica callejera contemporánea en Medellín integrada como un campo de poder intelectual sugiere la necesidad de establecer relaciones entre los aspectos y elementos más importantes de ese campo y su estado de relación en general con los diversos agentes que intervienen. La forma tiene que ver mucho con la iniciativa creativa, la especificación y el carácter de su obra. El grado de relación entre la forma y la iniciativa creativa también se encuentra en relación con el agente social que interviene y hace uso de los muros, es decir el origen social del creativo. Es así como varios de los orígenes planteados por los académicos del graffiti en Colombia se refiere entorno a los movimientos sociales y las pintadas. Pintadas con relación a la política que por su carácter subversivo, su forma se configura en una pintada rápida, casi fugas, con un contenido escrito único, a veces firmado por sus creadores anónimos, otras veces no. Esta forma plantea principalmente un relacionamiento con su contenido y el soporte sobre el que es utilizado, el muro y la calle como lugar donde es prohibido este tipo de pintadas. Es claro que el contenido del mensaje subordinado a la forma: unas letras realizadas fugazmente con contenido agresor y contestatario o por el contrario burlesco y consciente, o pintadas futboleras que terminan por enmarcar su forma por el contexto y las condiciones que otros agentes configuran en el espacio público.

Sin duda alguna el proyecto creador de los agentes que intervienen las paredes se constituyen en oposición a un agente externo al proyecto pictórico como lo es el margen de peligro que representa la prohibición de intervenir en lugares “no adecuados”. Agentes públicos o privados, evidentemente prohíben la pintura callejera contemporánea pintando repetidamente sobre creaciones anónimas que evidencian una discursividad pictórica evidente. Esta oposición entre los elementos del campo se evidencia en una forma explícitamente expuesta a la posibilidad o no de intervenir el espacio o soporte donde se desarrolla la forma. Es como la tradicional pinta subvierte el lugar prohibido y para no arriesgar ser detenido el creador las realiza de la manera más rápida y posible. Pero también es evidente como instituciones públicas y privadas han adoptado comportamientos de control sobre el discurso público que yace sobre los muros realizando eventos promovidos por expresiones que evocan de alguna u otra forma la institucionalidad. Es allí cuando los proyectos creadores pueden expandirse desde los cánones organizativos de eventos, y la forma adquiere expresiones más trabajadas con intervenciones como piezas maestras y otras obras donde interviene el muralismo, el stencil y otras técnicas que conservan una forma más elaborada. Esto se debe a las condiciones de conflicto en la que se encuentra la legitimidad de la intervención pictórica

callejera, pero también es muestra de la importancia del lenguaje gráfico que conserva este soporte.

La forma entonces termina siendo el resultado de una posible legitimidad sobre el uso del soporte y sobre todo por el contenido de esa forma y su discurso.

El proyecto creador y la forma se relacionan de una manera fuerte, y se inscriben dentro de las posibilidades creativas a las que se enfrenta el creador. Las técnicas y la tecnología son elementos de este campo que influyen de una manera directa en la forma. Y los creadores se apropian de estas posibilidades y de otras como las influencias artísticas de diversas índoles para generar un proyecto creador de acuerdo a todas estas condiciones que convergen en el campo.

“(...) Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase. La cultura que incorpora en sus creaciones no es algo que, agregándole de alguna manera a una intención preexistente, permanezca irreductible a su realización, sino que constituye, por el contrario, la condición de posibilidad de la integración concreta de una intención artística en una obra, por la misma razón que la lengua como "tesoro común" es la condición de la formulación de la palabra más específica. (...)” (Bourdieu: 2002; 40)

Facuse Marisol, Doctora en Sociología del Arte y la Cultura, Universidad Pierre Mendès-France, Grenoble II. Académica del Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, en su obra (Facuse:2009) SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y AMÉRICA LATINA: NOTAS PARA UN ENCUENTRO POSIBLE, presenta la ausencia del análisis del arte dentro de la sociología latinoamericana, encontrándose epistemológicamente relegado a otras áreas de estudio como cultura y sociedad, consumos del arte y otras. Afirma la autora que el arte es percibido como parte de la historia y otras áreas del conocimiento.

Para ello afirma (Facuse: 2009)

“Sin embargo los trabajos de Bourdieu, Becker, Duvignaud, Bastide y tantos otros y otras, nos invitan a abandonar esta comprensión del arte como un espacio independiente del resto de las actividades de la sociedad y a comenzar a visualizarlo como un principio activo de la vida colectiva, susceptible de contribuir por sus propios medios a sus dinámicas de transformación.

Facuse describe también la evolución dentro del campo epistemológico de la sociología del arte, retomando a Nathalie Heinich en su libro Sociología del Arte, señala algunos aspectos importantes:

Señala el rastreo histórico de la evolución de los campos epistemológicos por Heinrich así, (Facuse: 2009): primeros sociólogos términos de arte y sociedad, evolución hacia el arte en la sociedad y una actualidad con el arte como sociedad.

Cabe señalar que en este análisis la autora constata en los trabajos actuales de la sociología del arte una gran importancia otorgada a los trabajos de carácter empírico, contrariamente a lo ocurrido en las primeras generaciones de sociólogos en donde predominaron trabajos de tipo especulativo.

Facuse continua en su texto demostrando el objeto de estudio de la sociología del arte estudiando a Bruno Péquignot, en su texto, La cuestión de las obras en sociología de las artes y de la cultura, desde allí afirma:

“insiste en la necesidad de una definición rigurosa del objeto en la sociología del arte. Sin dejar de lado las definiciones producidas por la filosofía o por la historia, la especificidad de la mirada sociológica es para el autor tratar el arte como una actividad productora de efectos sociales

La sociología del arte, se propondrá así producir un conocimiento de un campo social, particular, específico, en el que se despliegan una serie de interacciones en dimensiones distintas, que implican:

- Individuos (amateurs,coleccionistas, galeristas, conservadores, expertos, críticos, públicos, etc.)
- Obras (obras de arte, instrumentos, etc.)
- Instituciones sociales (museos, salas de concierto, fundaciones, etc.)
- Políticas (reconocidas como políticas culturales, de carácter local, nacional o internacional)
- Fuerzas económicas (industrias culturales, concurrencias internacionales, mercados, etc.)
- Representaciones ideológicas, sistemas de valores, mitos, etc.”

Sobre el papel del investigador frente la sociología del arte retoma Facuse:

“El autor nos recuerda al mismo tiempo que existe un principio teórico compartido entre los sociólogos del arte según el cual no es tarea del sociólogo producir u otorgar "valor" de arte a los objetos que constituyen su campo de investigación. El trabajo del sociólogo consiste en constatar las jerarquías estéticas existentes en la realidad social, por lo que para nosotros no tiene sentido hacer la distinción entre artistas mayores o menores. La construcción del objeto "arte" deberá así tener en cuenta las definiciones de los grupos sociales analizados y saber incorporar los aportes de disciplinas vecinas (historia, filosofía, musicología, etc.).”

La Doctora Facuse ha enunciado el escenario de estudio con relación a la categoría epistemológica del arte como sociedad y ha revelado el interés de la sociología sobre él, especificando las dimensiones del análisis y el papel de investigador y el nivel interpretativo.

Y continúa interviniendo sobre la metodología que señala la obra de arte como instrumento con “posibilidades analíticas: la Externa y la interna”:

“El análisis externo hace referencia a los contextos sociales de la creación artística (origen social del artista, modalidades de adquisición del estatus social, procesos de legitimación,

redes de recepción de la obra, funcionamiento del mercado, etc.). Mientras que el análisis interno, buscará comprender al interior de la obra, los elementos que permiten elaborar un conocimiento acerca de la vida social.”

Esto señala la obra como instrumento de análisis no en el campo de las consideraciones estéticas que pueda tener el sociólogo sobre ellas sino por una serie de relaciones entre el lenguaje que utiliza en su obra y su relación con el hábitat donde allí vive la obra. Este será la partida de este análisis a la pintura callejera contemporánea en Medellín.

“Para Leenhardt el trabajo artístico difiere del resto de las producciones simbólicas y no puede ser reducido simplemente a una función de espejo de la sociedad. Ello significa que el arte no debe ser estáticamente asumido como mera reproducción social. En este punto el autor, se aleja de una visión más clásica de la sociología del arte, intentando ver en las obras otra cosa que un dispositivo de reproducción de desigualdades. Más que imitar la realidad, nos dirá Leenhardt: " **la obra dilucida la relación de un individuo a lo colectivo y a lo social** "

De acuerdo a ello, al mismo tiempo en que la obra está determinada por lo social, ella puede jugar un rol capital en su transformación. Las obras así, no simbolizan la vida social de manera directa sino que realizan un trabajo de re simbolización:

Facuse continúa yendo más al objeto de la obra como instrumento de análisis para la sociología del arte y profundiza utilizando los aportes de Esquenazi:

Este acento puesto por el autor en la naturaleza constitutivamente social de las obras busca escapar la lógica idealista y psicológica que gobierna la aproximación estética y que a veces impregna los trabajos de las ciencias sociales sobre el arte. Las obras finalmente son comprendidas como formas singulares de procesos sociales, capaces de atravesar organizaciones sociales variadas. Para esta concepción procesual de la obra, ésta renace permanentemente, pasando de un universo a otro, cambiando siempre de sentido y de condición.

La forma en que los productores se acomodan a los modelos existentes o crean nuevos modelos y la manera en que los públicos dan forma pacientemente a interpretaciones minuciosas o negligentes serán nuestro sólo centro de interés, independientemente del origen de las obras : los patios florentinos del Quattrocento, el campo literario francés, Hollywood, la edición industrial de novelas policiales, serán para nosotros instituciones de producción en los que las obras han suscitado reflexiones e interpretaciones en públicos variados. La dignidad o la legitimidad relativa a esas obras no serán consideradas como una de sus propiedades sino como una construcción social”.

LA TRANSGRESIÓN.

El arte en la modernidad se concentra en construir sus **campos relacionales** con dimensiones que ocupan las intenciones creativas de los artistas, pero en la posmodernidad se desarrollan lo que Canclini (2010) llama un proceso de Transgresión

en el arte que ha terminado por romper todas las formas estéticas tradicionales o de vanguardia, para situarse en el lugar de la transgresión continua.

El discurso pictórico y los diferentes discursos se desarrollan entre multiplicidad de factores menos los regidos por los circuitos de las grandes industrias del arte y la cultura, las cuales son dominadas por rasgos netamente capitalistas y se alejan en gran parte de los rasgos estéticos tradicionales dejados atrás desde Duchamps en el comienzo del arte moderno (CANCLINI: 2010) cuando Duchamps demostrara que el arte es una creación libre o un objeto de experimentación elegido por el artista bajo su propia voluntad.

El posmodernismo rompe una especie de **telaraña de campos** que se habían establecido medianamente en el arte moderno para continuar la ruta de la transgresión a un arte donde no importa las deliberaciones de ningún factor externo, los cuales evidentemente influyen formas de entender, pero que exalta la posibilidad de crear ese espacio propio de entendimiento, sin importar si quiera una posible comprensión estética o simbólica, sino que es una creación o artefacto experimental que comunica; lo que llama Canclini, 2010 el concepto de inminencia, un concepto que tiene que ver con la capacidad imaginativa y especulativa del arte que se pone con relación, ya no solo a la estética y forma que son las condiciones dadas por la capacidad del discurso, sino también por la interacción con dimensiones como el espacio urbano, los otros expositores y en general con la capacidad para abordar la calle y cualquier artefacto como una práctica artística experimental.

Es evidente como el posmodernismo ha encontrado una red múltiple de relatos que dan significado a religiones, partidos, modelos artísticos, esta multiplicidad también crea la posibilidad para que más pequeños relatos construyen visiones de formas de ver el mundo y experimentarlo, es decir, el consenso sobre la inexistencia de una forma o meta relato que ocupe todas las explicaciones posibles, es allí donde reside esta posibilidad de la transgresión.

Aun esta capacidad para encontrar en la red, no solo entendida como medio digital: la web, sino como esa capacidad del proceso de interdependencia al cual ha llegado la información y la comunicación en el mundo, encontrar diversos discursos desde los puntos de vista más contradictorios, ha sido opacada por una localización que genera dispositivos reales que ponen en evidencia que tal globalización no significa la tan anhelada igualdad entre naciones sino por el contrario una masificación e imposición desde los discursos masivos, como el aumento de construcción de muros divisorios de fronteras, políticas migratorias, órdenes mundiales y económicos con una lógica depredadora.

Esta localización está siendo ocupada por discursos que, continuando con la transgresión, construyen constantemente criterios y discursos con formas que dependen de la voluntad del pintor, el cual asume encontrarse con modelos totalizantes que intentan controlar los discursos que no han concentrado, su obra y su práctica, en atributos comerciales o institucionales sino en la capacidad para desarrollar la obra como un proceso.

Aun en el amplio caso de la construcción y existencia de varios campos que todavía relacionan diferentes grupos artísticos, ligados a museos y galerías, incluyendo galerías

itinerantes o callejeras, los artistas no necesitan de este medio para desarrollar su discurso el cual solo depende de su voluntad.

Voluntad que evidentemente asume consecuencias de interactuar con dimensiones como el contexto, y esas situaciones son las que demuestran esa capacidad creativa.

(...)”Los movimientos de vanguardia del siglo xx, al relativizar los valores estéticos y la fundamentación del gusto, admitieron la existencia de múltiples poéticas. Al colocar, por encima de la representación, la experimentación en los modos de representar o aludir a lo real, perturbaron el orden clásico y el museo como templo para consagrarlo y exhibirlo. Acabaron deconstruyendo el sentido autónomo del arte y el relato que había organizado sus vínculos con la política, el mercado y los medios.” (...) (Canclini:2010, 34)

Toda la noción de campo alcanzada por Bourdieu se resquebraja con la constante presión del proceso con el cual la transgresión, concepto de Canclini, 2010, demuestra que todos estos agentes y dispositivos sociales que antes configuraban un filtro de reconocimiento y aprobación artística, como instituciones sociales por ejemplo la religión y la política en la pre modernidad; los museos y la crítica en la modernidad etapa donde irrumpe la masividad en el arte, aunado a los medios de comunicación con su traslado de información constante donde irrumpe finalmente las industrias culturales para dejar un campo relacionado directamente gobernado por dimensiones como el capital económico pero que también provoca la formación de la independencia o el arte de la vida diaria, donde se configuran estos discursos pictóricos en los que nos concentramos, discursos locales con actores propios y configuraciones determinadas.

(...)”Bourdieu hablaba de campos y Becker de mundos del arte. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos autónomos. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido.”(...) (Canclini:2010, 30)

Es allí donde se configuran los nuevos artistas, en un espacio donde pintar se hace por voluntad propia, de acuerdo a relaciones donde la forma no se encuentra gobernada por su función sino por otra serie de dimensiones que implican el tratamiento del artista y su relación con el proyecto creador bajo condiciones de exposición con situaciones contextuales variadas, como la calle lugar donde se concentran una serie de contradicciones donde predomina una noción de ocupación del espacio para la territorialización del mercado como forma única de organización del espacio, donde la opinión pública ha dejado de reunirse en plazas y calles para regirse por los sondeos de opinión y el discurso mediático, asegurando la constitución de espacios seguros para la circulación de mercados en las calles y la democracia, la opinión pública a través de los mass media con su alta repercusión en la enajenación de los individuos para la supremacía de una masa afirme incapaz de organizarse y evidentemente dominada (Pardo, 1992).

Allí se encuentra la actividad del artista que de alguna manera rompe con ese itinerario de las cosas y se enfrenta a su capacidad creativa para desarrollar formas que se relacionan directamente con su voluntad, con su interacción en todos sus círculos sociales, lo que le llevan a ponerse desafíos para la práctica cultural y creativa que tiene que ver con una forma que experimenta y empieza a ser incómoda porque se ubica afuera del campo y propone una situación incontrolable y poco habitual. Por ello la forma ahora la utilizamos, no sólo para determinar como Pedro Nel Gómez rompió una forma estética tradicional y desarrollo su nuevo tipo de pintura, sino que ya nos encontramos sobre micro relatos que pueden estar relacionados directamente con ese modelo formal pero que ahora se encuentran bajos otros propósitos los cuales queremos indagar, una práctica eminentemente que relaciona el arte con la política dos dimensiones que tienen bastante relación pero donde dejaremos atrás la política para concentrarnos en otras dimensiones de la obra principalmente en su forma y la relación con estas prácticas sociales y experiencias que el artista experimenta con sus obras.

Por ello este trabajo no se concentra en buscar estéticas filosóficas que comprueben que prácticas son arte, tampoco busca en los significados de la comunicación que puede representar estas obras; sino que el artista es el proporcionado de una serie de información presentada como un micro relato ante la imposibilidad de encajar 'todo' sobre una teoría estética, para concentrarse en las búsquedas con la experimentación sobre la forma.

(...)”con el estudio del arte y en la misma práctica de los artistas: ante la dificultad de arribar a respuestas universales, observamos qué hacen los que dicen hacer arte, cómo se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades. Esto implica simplificar en alguna medida la cuestión, en tanto se la traslada de la ontología al análisis de lo que hacen, con reglas y objetos propios, quienes en distintas culturas se llaman artistas.”(...) (Canclini, 2010:40).

Por eso la obra de arte tiene un contenido que no es inexperimentable, porque ya no está del lado del enigma de su significado, de acuerdo a estándares culturales o políticos, tampoco estándares estéticos, sino que se encuentra en la obra esa posibilidad de imaginar, de crear. Por ello es una creación, que tampoco es la creación de algo magnificante que represente un movimiento más amplio, simplemente es una excusa, una nueva experiencia para entender y discernir sobre formas de experimentar.

(...)”procuro atenerme a una comprensión interna de las obras, las postulo como experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o lo sorprendente. El hecho de que ninguno de estos artistas ofrezca respuestas doctrinarias ni programas ayuda a concentrarnos en los dilemas de la interrogación. Su libertad, mayor que la de un científico social, para decir con metáforas condensaciones e incertidumbres del sentido que no encontramos cómo formular en conceptos lleva a reconsiderar las articulaciones entre estos dos modos de abarcar lo que se nos escapa en el presente.”(...) (Canclini, 2010:47)

Es el momento para decir que la obra artística no es una gran genialidad creación del artista y su proyecto creador no es una relación directa con la bondad religiosa o política

de un gamonal, tampoco es un bien que represente la civilización y pueda ser exhibida en los grandes museos y criticada por las decenas de curadores que ha producido el arte en consonancia con la academia sobrepasando el epíteto de gran obra patrimonial de la humanidad, la obra de arte es lo que el artista alcanza a realizar con algo, y ese elemento incógnita, su manejo y su moldeabilidad se entre pone en una situación específica; como anuncia CANCLINI, 2010:132 acerca del concepto de arte relativista:

"La pregunta artística -dice Bourriaud ya no es: 'qué es lo nuevo que se puede hacer', sino más bien: 'qué se puede hacer con'" (Bourriaud, 2004:13).

Así han terminado las concepciones sobre un campo que no es unilateral sobre la obra, y la experiencia se hace sobre la práctica donde se recrean diferentes relaciones sociales, todo a partir de la posibilidad de experimentar.

(...) "el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos" (Bourriaud, 2006:135). (...) (Canclini, 2010:133)

Y esta actividad ha sobrepasado los límites de un arte donde la forma ya no se encuentra ligada a los conceptos de vanguardias que ligaron los nuevos movimientos estéticos durante el siglo XX. Ahora es tal la separación que el disenso (Canclini, 2010), ese concepto que apunta a establecer como la transgresión que habían comenzado las vanguardias del arte moderno había sido también un cambio importante en el arte hasta que el mismo paradigma de vanguardia se vio abordado por las nuevas formas y alcances de ellas, donde se desarrolla una experimentación social con el arte, vinculando la forma a procesos que son más determinantes que la antigua forma cargada de funciones de transgresión constante. Esa concentración de la forma de la obra de arte como un proceso social se convierte en disensos que sobrepasan los límites de las vanguardias, alejándose fuera de estos, contribuyendo a nuevas experiencias sociales.

DISEÑO METODOLÓGICO

El fenómeno de *la pintura callejera contemporánea* en Medellín se encuentra bajo la interacción de distintos agentes que construyen un campo de relaciones sociales:

(...) "no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un **sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas**, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas" (...) (Bourdieu; 2002: 4)

Entender *las relaciones sociales del campo* (Bourdieu; 2002) exige construcciones metodológicas que contribuyan a reconocer la existencia de un campo, evidentemente compuesto por agentes sociales que desde diversas posiciones interactúan. Los pintores, los museos, organizaciones artísticas, instituciones públicas y privadas, organizaciones de seguridad y diferentes agentes de la calle interactúan en este espacio. Algunas veces de manera conjunta dentro de proyectos donde se persiguen objetivos en acuerdo y en otras ocasiones en oposición. Así se reúnen prácticas sociales que se diversifican pero que comparten la calle y el salón como escenario de su actividad y la pintura como una forma de ocupar.

De un lado se encuentra un **amplio campo de acción institucional** que intenta articular los discursos pictóricos a la responsabilidad social de determinadas instituciones por la necesidad de control de contenidos y expresiones en las calles. Mientras genera dispositivos para realizar este tipo de actividades como festivales de pintura mural³,

festivales de museo o campañas de pintura sobre los muros de las diferentes instituciones, museos, casas de la cultura; también hay una persecución a los discursos que no entran dentro de las características de sus campañas publicitarias de responsabilidad social con un dominio privativo del espacio, este dominio lo ejercen diferentes organismos del estado y otros de carácter privado⁴.

Del otro lado encontramos la **capacidad del pintor para romper** este cerco institucional y asumir la capacidad creativa con todos sus riesgos de censura y persecución en la calle, pintando por cuenta propia y enlazando la experiencia pictórica a vivencias particulares⁵, situaciones que se alejan de la capacidad coercitiva de las institucionalidades, generando niveles de autonomía que permiten una obra sin censura, con una amplitud de contenidos y formas; sin embargo esto no quiere decir que el artista no pueda entrar y salir de ese campo institucionalizado, por el contrario, el artista tiene la capacidad de entrar y salir de él con el fin de continuar las búsquedas de su proyecto creativo.

El hábitat se configura como un espacio posible de relaciones sociales aleatorias donde se combinan espacio y tiempo en unidad para contribuir a la existencia de las relaciones sociales y la contingencia, como el momento presente donde todos los agentes construyen con su acción determinadas conductas, que con el tiempo, se convierten en prácticas.

³ Véase: <http://www.noticiascaracol.com/antioquia/antioquia/una-galeria-urbana-se-formo-en-todo-medellin>

⁴ Véase: <http://www.vivirenel poblado.com/periodico/notas/11957-peor-la-cura>. Tomado el 23/08/15/15h.

⁵ Véase: http://www.elmundo.com/porta/noticias/derechos_humanos/la_muerte_de_zirca_sigue_impune_dos_anios_despues.php#.Vdtbglf15M78

Dentro del momento presente y el hábitat se encuentran ese grupo de factores que se pueden encontrar en la calle, lugar que ha dejado de ser público para convertirse en el medio de transporte de bienes y servicios o lugar donde se usufructúa de alguna forma el espacio, en medellin el espacio es bastante conflictivo.⁶

(...) “la sociología de las obras culturales debe tomar por objeto el conjunto de las relaciones (objetivas, así como las efectuadas en forma de interacciones) **entre el artista y los otros artistas** y, más allá, el conjunto de los agentes implicados en la producción de la obra o, al menos, del **valor social** de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, etc.). Se opone, a la vez, a una descripción positivista de las características sociales de los productores (educación familiar, escolar, etc.), y a una sociología de la recepción” (...) (BOURDIEU; 1999)

La calle como lugar donde se desarrolla ese hábitat, donde diferentes agentes establecen prácticas que contribuyen al establecimiento de una serie de obras callejeras resultado de la capacidad creativa del artista para intervenir ese hábitat y transformarlo, y de divergentes factores que influyen dentro de la producción pictórica. la marca puesta en el soporte urbano representa una de las muestras de la existencia de ese campo de producción pero no es la única condición de su existencia.

La tarea es poner en consideración otros datos que contribuyen a presentar **relaciones en el campo como festivales de arte** que construyen caminos para que continúe el desarrollo de conductas dentro del hábitat, que permiten que estas prácticas se constituyan como práctica posible de realizar por más pintores y demás. Bourdieu presenta entonces algunas condiciones del hábitat como ‘condiciones sociales de producción’ las cuales hacen referencia a ese hábitat donde está inmerso el agente que acciona dispositivos para intervenir y transformarlo de alguna manera.

En el siguiente aparte Bourdieu presenta lo que es para su análisis la creación pero que no significa un modelo cerrado a seguir, por el contrario la proyección es el acercamiento a las posiciones que constituyen el propio campo de Medellín.

(...) “Lo que se llama la «creación» es el encuentro entre un habitus constituido socialmente y una determinada posición, instituida o **posible**, en la división del trabajo de producción cultural (y, por añadidura, en segundo grado, en la división del trabajo de dominación); el trabajo mediante el cual el artista hace su obra y se hace, indisociablemente, a sí mismo como artista (y, cuando ello forma parte de la demanda del campo, como artista original, singular) puede describirse como la relación dialéctica entre su puesto -que, a menudo, le preexiste y sobrevive (con obligaciones, como la «vida de artista», atributos, tradiciones, modos de expresión, etc.)- y su habitus” (...) (BOURDIEU; 1999)

Todo esto para afirmar que el hábitat es ese lugar donde se sumerge el investigador a través de la etnografía para emplear las relaciones que contribuyan a comprender las experiencias que resultan de las prácticas de cada uno de los agentes y que construyen una cadena de acciones que revelan conductas registrables y comprensibles.

Es característico afirmar que el hábitat se relaciona directamente con el desarrollo de todo este entramado social y la obra de arte se construye en el medio objetivo de producción de la pintura callejera y es a través del estudio de la marca y el hábitat donde

⁶ Véase: <http://www.teleantioquia.co/v/34746-23747.html> Sobre apuñalamiento a artista callejero que trabajo en semáforo por no pagar vacunas a combos delincuenciales, aunque

el agente pintor se hace presente y donde otros agentes también se desenvuelven cohabitando con el proceso de producción de la obra.

(...) “la autonomía del artista tiene su fundamento no en el milagro de su genio creador, sino en el producto social de la historia social de un campo relativamente autónomo, métodos, técnicas, lenguajes, etc. Es la historia la que, al definir los medios y los límites de lo pensable, hace que lo que pasa en el campo jamás sea el **reflejo** directo de las constricciones o demandas externas, sino una expresión simbólica, **refractada** por toda la lógica específica del campo. La historia que se halla depositada en la estructura misma del campo, así como en los habitus de los agentes, es este **prisma** que se interpone entre el mundo exterior al campo y la obra de arte, haciendo experimentar a todos los acontecimientos exteriores, crisis económica, reacción política, revolución científica, una verdadera **refracción**.” (...) (Bourdieu; 1999).

Estas prácticas sociales se establecen en relación teórica propuesta por el sociólogo como opción metodológica para comprender el fenómeno desde las sociologías de las obras con una metodología comprensiva proveniente de un ejercicio etnográfico que acerca al investigador a una experiencia social dinámica. Los presupuestos teóricos se construyen con relación a escenas sociales que dan contenido al campo, las herramientas teóricas son instrumentos del investigador para comprender y relacionar las prácticas sociales como procesos que se pueden interpretar y describir pero sobre todo que se pueden comprender desde la investigación social a través de indagar una serie de situaciones culturales y experiencias de vida que convergen (Williams; 1994) en el espacio social.

La relación teórica está compuesta por el concepto de “campos” (Bourdieu: 2002) se establece como componente comprensivo que permite establecer diferentes discusiones acerca del estado de las relaciones sociales que componen la práctica social, un contexto que encadena todo un circuito de situaciones demostrables a través de acciones institucionales⁷ o de otros agentes como crews que pretenden diferentes objetivos a través de la acción pictórica. Acciones que pueden orientarnos a ese estado del campo y que hacen parte de un hábitat donde la práctica se desarrolla.

En esta relación teórica también se encuentra vinculado el concepto de “transgresión continua” (Canclini: 2010) que demuestra el nivel de autonomía alcanzado por el discurso pictórico en el arte:

(...)”Bourdieu hablaba de campos y Becker de mundos del arte. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos autónomos. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido.” (...) (Canclini: 2010; 30)

Y se ha desvanecido por un hábitat que permite al artista indagar sobre distintos caminos para encontrar las necesidades de su proyecto creativo, es decir el argumento de existencia de la autonomía de la pintura callejera contemporánea en Medellín.

⁷ Véase: se Pinta de Vida y Convivencia programa de la Administración Municipal orientado a (...)”contribuir desde el arte al mejoramiento de la convivencia y a la disminución de focos originadores de riesgos en diferentes lugares de la ciudad”.
[tps://www.medellin.gov.co/iri/portal/ciudadanos?NavigationTarget=navurl://b817894872_103c5675a4572d17a9625f](https://www.medellin.gov.co/iri/portal/ciudadanos?NavigationTarget=navurl://b817894872_103c5675a4572d17a9625f)

HIPÓTESIS CENTRAL.

La pintura callejera en Medellín ha alcanzado un nivel de **autonomía** que le permite entrar y salir del intento de **institucionalización** que han ejercido diferentes instituciones públicas y privadas, desarrollando una forma que se caracteriza por su capacidad de **transgresión** continua de parte de los pintores que tienen la capacidad de entrar y salir de la influencia institucional según sus proyectos creativos los cuales están representados en pinturas que habitan la calle y algunas veces también el salón.

Metodológicamente la propuesta para sostener este planteamiento es la realización de una etnografía (Sandoval; 2002) que contribuya a realizar un trabajo de inmersión en el fenómeno para tomar los datos necesarios y construir el campo del fenómeno social que se desarrolla y que pretende, más que construir elementos que ayuden a corroborar una hipótesis central, a buscar dentro del trabajo de campo el concepto de los pintores acerca de sus proyectos creadores.

(...) “un fuerte énfasis en la exploración de la naturaleza particular de los fenómenos sociales, más que en llevar a cabo pruebas de hipótesis acerca de ellos. Atkinson y Hammersley (1994, p.248) (...) trabajar primariamente con datos “inestructurados”, esto es, datos que no se han codificado de manera previa a su recolección en un conjunto de categorías analíticas cerradas” (...) (Sandoval, 2002:61)

Con este objetivo se plantean diferentes técnicas de recolección de datos que tienen que ver principalmente con los medios que facilita el fenómeno social para ser rastreado, es decir se concibe la etnografía como un proceso experiencial que le permite al investigador comprender ciertas situaciones que se construyen al nivel de relaciones interpersonales entre personas que interactúan dentro del fenómeno social como experiencia, situación que conduce a la elección de una serie de datos que luego pasarán a la interpretación para continuar hacia una comprensión más que a una explicación o descripción del fenómeno social a través de la “realidad epistémica” (Sandoval: 2000, 28)

Se hace imperativo ubicarse en la calle – hábitat - como espacio principal que ocupan las obras e interpelar, bajo la versión de los artistas y los diferentes agentes que constituyen todas estas relaciones, conociendo de primera mano sus experiencias dentro de este ámbito y permitiendo interconectar diferentes puntos de análisis que nos conduzcan a las reflexiones que se construyen a través de diferentes formas conductuales provenientes de diversas posiciones en el campo: el pintor, el curador, el investigador y otros agentes que intervienen.

En primer lugar comienza el trabajo conceptual que ha generado algunas premisas teóricas resultado de un proceso de reflexión desencadenado en una hipótesis, construida gracias a la revisión documental entendida como proceso de rastreo de datos acumulados en hipertextos, datos que no están condicionados como categorías cerradas dentro de la hipótesis planteada pero que tienen que ver con una dirección estimulada por los mismos datos encontrados en el proceso de construcción de referentes teóricos y en el proceso de acercamiento a los agentes y las prácticas que lo constituyen, dando por sentado que no existen leyes generales para caracterizar relaciones sociales sino relaciones específicas que determinan que la realidad nunca se es aprendida por completo.

El trabajo conceptual se caracteriza por ser una revisión documental en diferentes bibliotecas de la ciudad y en medios web para obtener resultados sobre sociología de la cultura, específicamente del arte, donde se trabaja dentro del área de las producciones artísticas, la pintura callejera.

La característica principal de este referente teórico es construir una base conceptual para comprender sociológicamente la valoración de la obra de arte, la perspectiva de su análisis, interpretación y comprensión.

En segunda instancia se realiza un trabajo de acercamiento a los **agentes e instituciones** que realizan prácticas dentro del fenómeno social, con el objetivo de conocer las relaciones que se involucran dentro de sus experiencias, principalmente la experiencia de pintar la obra de arte. El **trabajo etnográfico** se constituye en visitar los lugares e instituciones donde los protagonistas enseñan sus experiencias, las paredes donde se mantiene la marca para los grafiteros, o el salón para la práctica museal. Se intenta proyectar una descripción acerca de la obra de arte por el artista con el fin de determinar las categorías que intervienen dentro de los significados de la forma y la experiencia de producción de ella, como también la relación en el tiempo y la relación con el espacio con el fin de dirigirse a la construcción de un contexto de relacionamiento con estas prácticas.

La imagen interpretada como mecanismo de recolección de datos, la cual registra las formas de las marcas que se quedan en los muros y salones donde las obras hacen sus recorridos. Establece como registro fundamental para ubicarnos bajo el sentido de la vista que dejan las experiencias pictóricas y se convierten en marcas con objetivos determinados por la interacción de los diversos agentes del campo y fuera de él.

Desarrollar un **rastreo fotográfico** que incluye obras de la ciudad, que representan los lugares visitados donde se busca conocer la obra y su forma principalmente, pero también los aspectos del espacio que influyen dentro del contexto de la marca. También contiene la tarea de convertirse en una galería de imágenes que difunde la pintura callejera dentro del ámbito de los estudios orientados por las ciencias sociales, donde la forma de la obra de arte se registra y se convierte en un dato susceptible de analizar para construir bancos de memoria y generar precedentes de etnografías visuales acerca de la pintura callejera en Medellín y reconocer el valor de este tipo de prácticas sociales. También se incluyen diferentes imágenes de archivo y audiovisuales que han registrado la materia desde algún enfoque convergente.

En tercer lugar se construye una **base de datos** en forma de hipertextos sobre todos los datos que nos pueda orientar a registrar el fenómeno desde los medios web: bancos de audiovisuales, artículos informativos acerca de la práctica, publicaciones de diferentes organizaciones museales y otras, perfiles de diferentes agentes en las redes sociales. Esta base de datos sirve como plataforma para el archivo fotográfico y como método de inmersión etnográfico, gracias a que la web se ha convertido en un canal donde los agentes divulgan información de sus actividades, desde los proyectos de las administraciones y diferentes entidades municipales hasta los grafiteros que suben videos de bombing o pintadas ilegales a las diferentes redes sociales.

Por último se realizan el **análisis categorial** con el fin de establecer conductas que nos introduzcan en la comprensión del fenómeno social a través del estudio de las obras y las

formas que representan, las experiencias que constituyen estas formas y las relaciones sociales que construyen el campo social, y las interacciones que hacen los diversos agentes desde sus posiciones con la obra, por ello es importante dejar claro el nivel de construcción teórico que se pretende tiene que ver con trabajos que apelan a la experiencia y a las relaciones de la vida cotidiana como laboratorio de situaciones sociales las cuales son posibles de rastrear gracias a un carácter abierto de las categorías que se superponen según la posición del agente que la comunica y la vivencia, creando canales de comunicación que le permiten al investigador registrar las experiencias y sistematizar para acercarse con su experiencia a una interacción con el fenómeno.

REVISIÓN DOCUMENTAL.

Dentro del primer lugar se plantea la revisión documental de diferentes hipertextos como trabajos de grado, revistas, imágenes y audiovisuales acerca del estudio de la pintura callejera para relacionarlo con una serie de prácticas institucionales que son las que plantean con fuerza el campo de la pintura en Medellín, donde se construyen eventos y diferentes proyectos.

A través de la revisión documental se realiza un estudio “analítico del conocimiento acumulado” sobre la obra pictórica contemporánea en Medellín, específicamente sobre su forma.

Dentro de las ciencias sociales el *análisis documental* ha sido utilizado tomando fuentes meramente documentales consignadas en libros y revistas. Para este caso debido a la diversificación de las tecnologías de la información y comunicación se encuentran incluidos medios digitales y video documentales.

Y además se incluye al menos una base de datos acerca del tema específico (en caso de encontrar alguna base que tenga documentos acerca del tema). Esto se debe a una alta presencia de material documental, entendido también como la imagen en lenguaje visual o audiovisual, dentro de la web. El grupo de información recolectado se constituye a manera de hipertexto una mezcla de diferentes soportes de datos: lenguaje escritos, lenguaje visual, lenguaje audiovisual, de manera física o digital, encontrados en las siguientes bibliotecas: Sistema de bibliotecas Universidad de Antioquia, Sistema de Bibliotecas Universidad Nacional Sede Medellín, Biblioteca Universidad de Medellín, Biblioteca de la Universidad Pontificia Bolivariana, Biblioteca Eafit, Sistema de bibliotecas públicas de Medellín, Archivo Fotográfico biblioteca pública piloto, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, Platóhedro. Encontrados en la base de datos xxxxx. Y en la web.

Cabe señalar que la revisión documental no pretende sólo ser una recolección de datos acerca del tema a manera de actualización de la materia por el contrario se plantea con el objetivo de contribuir al establecimiento de una área de conocimiento específica.

Planteado por (Molina 2002):

(...) “el estado del arte es un estudio analítico del conocimiento acumulado que hace parte de la investigación documental (la cual se basa en el análisis de documentos escritos) y

que tiene como objetivo inventariar y sistematizar la producción en un área del conocimiento, ejercicio que no debe quedarse tan solo en el inventario, sino que debe trascender más allá, porque permite hacer una reflexión profunda sobre las tendencias y vacíos en un área específica (Vargas y Calvo, 1987).”(…)

La necesidad de establecer un área de investigación hace necesario un inventario que dé cuenta de los agentes y los escenarios donde se ha desarrollado este fenómeno social de la expresión de la pintura callejera contemporánea en Medellín. Así reconocemos el campo como ese espacio social donde convergen esos agentes y donde interactúan. La categorización se inicia en tanto sean construidos los motores de búsqueda fundamentados en las fichas de contenido discriminadas.

La categorización es aplicada en consideración a los agentes encontrados en este campo y las lógicas que plantean dentro de él. Teniendo en cuenta que la forma es un concepto que interviene la estética de la expresión pictórica. La forma es el resultado estético devenido de la creación artística, tecnología, técnica, soporte y otros aspectos del discurso visual y experiencial adoptado.

(…) “que a la postre le permitirá a ese investigador mejorar las probabilidades de establecer una relación de empatía que haga viable el acceso a lo íntimo del tejido socio cultural y a lo privado de las vidas personales, objeto de la investigación.” (….) (Sandoval: 2000, 119)

Es evidente que los pintores son un agente importante dentro del desarrollo de este modo estético, pero lo es también el soporte: la calle, un escenario donde se desarrollan diferentes relaciones sociales, un contexto donde interactúa dialécticamente condiciones de influencia para el artista, un espacio performático que le da existencia a la práctica, unas instituciones que intervienen en la calle y las salas.

ETNOGRAFÍA.

para conocer el artista y su capacidad creativa se desarrolla la etnografía a través de visitas guiadas a los espacios donde se ubican las obras, para interactuar dentro de las perspectivas y contextos que lo hizo el artista, acudiendo a su lenguaje hablado y pictórico para relacionar las formas de las obras de arte, esos proyectos creativos, con esa experiencia que se vivió en momento pasado pero que permanece en la marca, para encontrar en la memoria del artista esas condiciones experienciales que transcurren en sus prácticas y que terminan siendo una marca representada en un discurso pictórico activo. También se recurre a diferentes tipos de datos digitales encontrados en la web como contenidos audiovisuales, o imágenes, para estudiar las trayectorias de los artistas y sus prácticas museales o sus intervenciones en diferentes espacios y eventos específicos.

las visitas guiadas sobre obras se concentran en una interacción experiencial con el artista que ha territorializado ese lugar con su proyecto creador; la entrevista a profundidad acompañada por el video y la fotografía se concentran en percibir esas condiciones contextuales que se experiencia en determinado espacio y sobre todo en acercarnos a las categorizaciones propuestas por los artistas acerca de su obra, acerca de cómo es, para qué es, cómo se construye, sobre todo cómo se vive, es decir cómo se

experiencia la obra y por qué termina transformándose en determinadas formas, todo como un proceso, sin intentar crear un patrón categorial sino interpelar sobre la categorización propuesta por el artista para ubicarnos en un marco contextual y experiencial que construye el artista en dirección a iniciarse en una serie de relaciones para luego interpretarlas, con el objetivo de comprender los rasgos distintivos de la práctica social y los elementos que la componen, los cuales no se encuentran a simple vista lo que implica relacionar una serie de datos para construir una situación en particular.

Dentro de los actores se encuentran principalmente artistas de la ciudad elegidos por tener un recorrido artístico que les permite experimentar el campo de relaciones sociales que hay en Medellín alrededor de la pintura callejera.

Juan Fernando Vélez es un artista que ha construido un trabajo pictórico importante en la ciudad; su obra se encuentra en las calles y en salones. Académico de la universidad de Antioquia en el área de artes plásticas, Master en Artes Visuales con Orientación Pintura de la Universidad Nacional Autónoma de México, y profesor de las asignaturas: talleres Integrado y Grado en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia, además de otras experiencias en Bellas Artes.

Dentro de la entrevista a este personaje el primer punto es encontrar cómo llega al área de la pintura en Medellín y cuál es su recorrido dentro de este tipo de ámbitos con el fin de relacionar su experiencia de vida, el encuentro con la pintura y el posterior desarrollo que tiene dentro de este campo para capturar las categorías con las cuales el artista define el campo donde se desarrolla su práctica y cómo es su conducta frente a este hábitat.

La segunda parte de la entrevista es realizar una construcción de sus actuales proyectos, de las experiencias que ha construido en los últimos tiempos alrededor del campo para intentar un acercamiento a la perspectiva actual que concibe el artista y el concepto desarrollado por su obra.

Por último se profundiza en las obras escogidas por el artista para visitarlas con el objetivo de que el artista explique la estética desarrollada en su obra, para acercarnos al hábitat donde se desarrolla la obra y a las condiciones existenciales que rodean la obra para terminar un círculo de información que se completa con el registro, que triangula con la información datada de redes sociales, imágenes y archivos audiovisuales donde el artista habla sobre su trabajo.

La misma metodología con variaciones según el caso se utiliza con los otros artistas: Caos un artista que viene jugando un papel protagónico en el campo de la pintura callejera, con un amplio repertorio dentro de eventos de carácter público e institucional pero también con una capacidad de autonomía envidiable la cual ha logrado construir un concepto elaborado sobre su obra. El otro artista es Zatelite el cual viene realizando un trabajo importante alrededor de un grupo de artistas que trabajan desde el área independiente.

Instituciones que conforman un papel importante dentro del campo y que participan o interactúan con la obra de arte desde diferentes distancias. Los museos se relacionan con

la obra de una forma determinada y esto hace parte de lo que significa la obra para un público en particular y su gestión dentro del campo. Cómo se relaciona el museo con la obra y cuál es la dirección donde apunta su accionar dentro del campo.

Para ello se desarrollara una entrevista a un agente de los museos de arte moderno de Medellín, el museo de Antioquia, el museo de la Universidad de Antioquia para conocer cuáles son los proyectos que han construido alrededor de este tipo de manifestación artística, con el fin de reconocer el agenciamiento que hacen estas instituciones sobre estas manifestaciones y cuáles son los mecanismos que desarrollan. Todo para alcanzar una fotografía de las diferentes políticas que realizan estas instituciones y cómo se configura el campo desde su agenciamiento, también para reconocer el papel de la obra de arte dentro de los proyectos y el uso que hace la institucionalidad de la producción artística.

ETNOGRAFÍA VISUAL.

Se realiza un registro fotográfico con el fin de realizar una etnografía visual, que proyecte las obras que han ido marcando la ciudad. Se realiza énfasis a las obras pictóricas, con el fin de analizar su forma y contenidos, el uso del spot donde se realiza la marca (muros, calles, equipamiento público como señales o avisos, salones, museos), el contexto de lugar donde se desarrolla la práctica y los posibles agentes que intervienen en el espacio.

La imagen es comprendida como portadora de sentido de la visión pero también de la memoria. Estas posibilidades nos permiten darles un significado de peso para comunicar estudios sociales que convergen dentro del área de estudios culturales y visuales como posibilidad de entender la sociedad desde una serie de metodologías que no están encerradas bajo métodos inamovibles con barreras de limitación sino que se desarrollan los estudios multidisciplinares que tienen capacidad dinámica para registrar la experiencia desde distintos métodos.

la captura de imagen y video como método de recolección de información se encuentra vinculado a la necesidad de registrar las obras que habitan el espacio y que son en muchas ocasiones efímeras en el tiempo, la captura se realiza como una fórmula para que la imagen se mantenga en el tiempo y pueda ser sujeta al análisis de sus componentes principalmente de su forma y contenido del discurso pictórico el cual sirve como fuente de información para entender las descripciones que los artistas hacen de sus obras y también cómo los otros agentes del campo se relacionan con la obra.

También se encuentra el objetivo comprender relaciones sociales que no son posibles de ser detectadas con el simple lente fotográfico pero a través de la captura de imagen y video se establece un lenguaje visual en común para la comprensión del fenómeno social estudiado el cual tiene un alto componente visual y es allí donde vamos a realizar énfasis a través de esta técnica de recolección y análisis de información.

De otro lado nos encontramos frente a la necesidad de enriquecer y difundir lenguajes visuales que interactúan dentro de todo un entramado de relaciones complejas como lo es

el campo de la pintura callejera en Medellín. Se hace con la necesidad de construir una memoria social que se apropie de la imagen como algo capaz de comprender. En una sociedad donde la imagen se encuentra como una de las formas de comunicar más importantes se hace necesario tener la capacidad para ver en ella un dato que guarda información valiosa sobre prácticas sociales que se toman los escenarios de una ciudad marcada por el lenguaje pictórico.

En este orden de ideas no se realiza una mera estrategia de capturas de imágenes sino una relación sistemática de las imágenes con el fin de rastrear y determinar en ellas datos plausibles de ser encadenados lógicamente para acercarnos a los fenómenos experienciales.

CATEGORIZACIÓN.

Con los resultados obtenidos a se ha creado un proceso categorial de señalización para análisis en el Atlas ti. Los códigos son los elementos más fuertes dentro del análisis del fenómeno y las subcategoría son los elementos que soportan y dan contenido a cada código.

CÓDIGO: SUBCATEGORÍAS.

Formas: Manchas, letras, líneas, Figuras geométricas. Este código nos permite conocer cuales son las formas más utilizadas por los pintores y relacionarlas con sus conceptualizaciones. También nos permite conocer las influencias de los artistas y en general conocer las tendencias estéticas de las obras de pintura de calle.

Técnicas: Mural, graffiti, cartelismo, instalación, sticker o calcomanía, estencil, digital, fanzine, spray, pintura, dibujo, collage. El código nos permite ubicar las capacidades técnicas elaboradas y practicadas por los artistas, conocer sus limitaciones y ventajas creativas, relacionarlo con su estética y conocer las tecnología de la pintura de calle en medellín.

Publicidad. Este código funciona para relacionar cuando los artistas trabajan para el sector publicitario. Obras relacionadas con conceptos de marketing que se distancian de las intenciones conceptuales del pintor. Nos permite corroborar las intenciones pictóricas de los artistas realizando comparaciones entre los circuitos publicitarios, institucionales y las actividades por cuenta propia del artista.

Institucional: Alcaldía de MEde llín, Institución museal, taller creativo, residencias y proyecto de casa de cultura, instituciones privadas. El código nos permite rastrear la relación de los pintores de calle con el circuito institucional y determinar los objetivos de este tipo de pintura en medellín. además de realizar comparaciones con las actividades publicitarias y por cuenta propia del artista corroborando la capacidad del artista para salir y entrar de ella.

Cuenta propia: Pintura, Exposiciones individuales, bici activismo, festivales, pintadas, retoma. El código nos permite rastrear todas las prácticas del artista que se desarrollen por cuenta propia para comparar su agenciamiento por sí mismo y con relación a instituciones y la publicidad.

Trabajos colaborativos y prácticas colectivas: Crew, creación colectiva, música, exposiciones colectivas. En el podemos ver la importancia de los procesos de creación y la importancia de la creación de mensajes y signos comunes que generen identidades dentro de colectivos y procesos sociales.

Conceptualización: Contextos, influencias (pintores, estilos), Percepciones, Teóricos. El código permite relacionar los conceptos dados por el artista con diferentes procesos que no ayudan a construir su perfil y reconocer su agenciamiento.

Pedagogía: Formación académica, docencia. En el podemos señalar las opciones de formación académica del estudiante y como difunde sus conocimientos.

Territorialización: Localidades, marcas. Nos permite desarrollar cartografía y entender el significado de la territorialización,

Tiempo:Años. Verificar el tiempo y conocer los cambios entre tendencias.

ANÁLISIS DE RESULTADOS.

Los datos funcionan como una cadena que acerca al investigador hacia el fenómeno. Cabe que recordar que bajo la investigación cualitativa no se pretende la comprobación de una tesis alguna, por el contrario lo que se intenta es encadenar una serie de prácticas sociales que conduzcan a el establecimiento de un campo comprendido a través de la condensación de divergentes experiencias que constituyen miradas y formas de percibir frente a un determinado asunto social. (Sandoval; 2000)

El proceso de comprensión de datos es orientado bajo la identificación de categorías con las cuales los agentes construyen el campo a través de su agenciamiento. Estas categorías se registran a través de entrevistas a profundidad donde se indaga por las condiciones del campo y por las características estéticas que construyen los artistas con sus obras y el hábitat donde ellas se desarrollan.

Las categorizaciones abiertas empiezan a cerrarse bajo la construcción de posiciones dentro del campo por parte de los agentes, lo cual nos empieza a conducir al encadenamiento de unas series de factores que resultan de la constitución de ese hábitat, regido por la experiencia que en él viven los agentes y por la conversación dialógica que propone el contexto del hábitat.

El proceso de comprensión también se realiza bajo la construcción de los factores principales que influyen dentro del hábitat, en Medellín. Los datos que nos llevan hacia este propósito comprensivo son la revisión documental e hipertexto a través del cual reunimos una serie de material que nos propone situaciones convergentes sobre las diferentes prácticas. El análisis de las imágenes que ayuda a formar una perspectiva acerca del tipo de estética desarrollada por los pintores callejeros y de salón.

El proceso de sintetización se concreta al iniciar la construcción y encadenamiento de las experiencias de los agentes y la construcción de un hábitat que nos permita indagar acerca de las relaciones sociales que se generan dentro de él para construir un campo social que nos lleve a una triangulación de la información obtenida y la definición de categorías que nos ayuden a comprender las relaciones sociales que ofrece las prácticas.

La triangulación dialógica de información se concreta al obtener categorías comunes o cercanas para describir el campo y para determinar diferentes tipos de agenciamientos dentro de él. El agenciamiento de las instituciones públicas y privadas, museos y otros; el agenciamiento de los artistas; investigadores y personas del común que ven las pinturas; y una información factual donde se inscriben las prácticas de los actores como datos sobre proyectos en la ciudad y eventos donde se promueven o se censuran pinturas callejeras, todos datos obtenidos por la base de datos.

De allí se configuran los elementos que ayudan a una teorización relacionada por la construcción definitiva del campo y de las dinámicas de él, encontrando las relaciones más relevantes y encontrando dentro de ellas justificaciones que nos acerquen a las primeras hipótesis planteadas por la triangulación de información y sostenidas bajo el

encadenamiento lógico de la información con la orientación de cumplir los objetivos planteados por la investigación.

Por último se presenta la etapa de recontextualización donde se establecen los criterios más fuertes que le dan sostenimientos a la hipótesis central a través del cumplimiento de los objetivos específicos y la presentación de las conclusiones más importantes aportadas por la reflexión sociológica como constante comprensiva y analítica.

RESULTADOS ANÁLISIS DOCUMENTAL.

El análisis documental arroja como resultado una gran parte histórica y de antecedentes acerca del graffiti y del uso de la pintura callejera en Colombia.

En la perspectiva histórica se destaca el trabajo de Silva Téllez (1986) "Graffiti una ciudad imaginada" y (2000) "Imaginario Urbanos" donde realiza un trabajo histórico importante dentro de la clasificación de la pintura callejera y el graffiti en Colombia.

Establece los orígenes en Colombia de una pintura callejera protestante y bastante influenciada por los nuevos cambios culturales provenientes de otras partes de Latinoamérica y del mundo. Colombia se sitúa como uno de los países donde influyen movimientos sociales que utilizan el muro para expresar opiniones, ante la imposibilidad de nuevas formas de participación política y nulo acceso a los medios de comunicación masiva.

Los referentes son Las diferentes revoluciones socialistas en distintos continentes, Mayo Francés del 68, posteriormente el desarrollo de la cultura hip hop, el Graffiti en New York. Silva trabajó con intensidad el reconocimiento de un arte callejero realizado en América Latina con relación a los regímenes autoritarios desarrollados en muchos de los países de esta zona lo que hizo que las paredes funcionaran como forma de comunicación para los excluidos y vigilados.

Dentro de los antecedentes planteados desde Barney (2005) se construye la idea de que en Colombia no existe un desarrollo de la estética de la pintura sino hasta los años 30 con la irrupción de los muralistas Pedro Nel Gómez, Jaramillo, Débora Arango que, junto con otros artistas, harían parte de la primera generación de artistas que trabajan un estilo de pintura que abandona las tradiciones europeas de la estética de la pintura clásica y creando el arte colombiano con temas nacionalistas que retratan las condiciones socioculturales, políticas y económicas del país, recreando situaciones de la vida cotidiana y generando nuevas formas estéticas.

Cabe destacar que Pedro Nel Gómez sería el primer pintor al cual se le encargara la realización de murales y frescos en lugares públicos de la ciudad de Medellín. Generando un precedente de importancia para lo que sucedería décadas después con un nuevo tipo de pintura callejera y la irrupción de las artes gráficas con Taller 4 Rojo como una forma de llegar masivamente a través, no solo de la ocupación del muro de calle con la pintura sino, de otro tipo de técnicas y conceptos centrados en las problemáticas sociales del país.

Dentro de las perspectivas de estudios locales acerca del fenómeno de la pintura callejera contemporánea en Medellín podemos decir que se enfocan desde la sociología, la psicología, el trabajo social, artes, ciencias políticas y comunicación.

Dentro de las Sociología se relacionan mucho las culturas urbanas. Barras de Fútbol con graffiti e identidad (Bustamante; 2002) "SI NO LO VES NO LO ENTIENDES LAS ACTUALES BARRAS DE FÚTBOL"

El trabajo social y las ciencias políticas convergen al tratar el tema del graffiti como una posibilidad de participación política de los jóvenes en Medellín ante un contexto que no ofrece oportunidades a los jóvenes vistos como víctimas o victimarios y como una población peligrosa para el orden establecido, blanco del narcotráfico y sin canales de comunicación posibles. (DE LA CUESTA; 2009) UN MURO OLVIDADO UNA CIUDAD MARCADA... UNA VOZ SENTIDA: EXPERIENCIAS DESDE LOS Y LAS JÓVENES GRAFFITEROS DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN, (Cardona; 2011) "GRAFFITI: EL ARTE COMO CAMPO DE LUCHA.", (Vélez y Villegas: 2013) RESISTENCIAS ARTÍSTICAS, CONTRA LA REFORMA DE LA LEY 30 DEL 92, MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

Para la sicología hay sólo un estudio de caso sobre psicología ambiental y la relación con la contaminación visual: SEÑALES AMBIENTALES PERCIBIDAS COMO AMENAZANTES POR LOS ESTUDIANTES DE PSICOLOGÍA EN EL CAMPO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, donde la pintura no sale muy bien librada y es el segundo factor de contaminación visual señalado.

Dentro de los análisis realizados por el área de la comunicación encontramos un énfasis en el análisis de contenido de carácter semántico y contextual y el proceso comunicativo con personas acerca del graffiti: (Ocampo; 2011) ES MÁS QUE ARTE LO QUE PINTAS EN TU MENTE. ANÁLISIS DEL IMPACTO GENERADO POR LOS GRAFFITI DE LA CALLE GIRARDOT, DEL CENTRO DE MEDELLÍN, SOBRE GRUPOS SOCIALES A LOS QUE LOS MENSAJES VA DIRIGIDO.

Para el análisis desde el arte se establece el imagen graffiti dentro de las artes que desmaterializan la obra de arte entendida como los procesos "de arte donde primas los conceptos y las ideas por encima de los procesos de ejecución o fabricación" dando paso a las artes procesuales y conceptuales (Jaramillo; 2007) LA IMAGEN AL FINAL DEL SIGLO XX.

La literatura nos aporta diferentes elementos de análisis donde convergen disciplina de estudio: históricas: pintura/contexto históricos, historia del arte; comunicativas: análisis semiótico, lingüístico, medios de comunicación alternativa, análisis del discurso literario; sociología: culturas híbridas, tribus urbanas, imaginarios urbanos, modos de producción y movimientos sociales; trabajo social y ciencias políticas: participación política, jóvenes, resistencia y ciudadanía; artes: historia del arte, la teoría de la imagen, arquitectura; Arqueología: graffiti e inscripciones prehispánicas.

Los estudios datan de una temporalidad moderna debido a la corta vida del fenómeno y se ubican alrededor de todo latinoamérica y estados unidos.

El graffiti es estudiado desde diversas disciplinas pero carece de un análisis estético el cual generalmente es dejado atrás para recurrir a otros temas que atraviesa el fenómeno como sus dimensiones políticas, culturales, comunicativas y del lenguaje.

Algunas constantes de la convergencia de enfoques son: la relación entre juventud y graffiti como la población que más hace uso de la pintura de calle formando nuevas culturas y prácticas urbanas; el contexto represivo y la necesidad de canales alternativos de comunicación masiva de los sectores excluidos y vigilados; el graffiti como arte o como forma de vandalismo.

RESULTADOS ETNOGRAFÍA.

La etnografía da como resultados una serie de perfiles de cada uno de los artistas seleccionados donde se rastrean datos relacionados con su desarrollo como artistas. Se genera una fotografía narrativa que ubica sus prácticas dentro de un escenario para mostrar el agenciamiento del artista dentro de él. Contiene partes importantes de las entrevistas a profundidad que permiten encontrar enlaces con sus conceptos estéticos y el significado de sus prácticas generando un nivel de abstracción sobre su obra que permite realizar diferentes tipos de análisis. Se utilizan las cartografías pictóricas para reconocer el hábitat y las relaciones territoriales de los artistas con el espacio.

Dentro del análisis comprensivo de los perfiles de los artistas se encuentra que sus carreras como pintores son iniciadas desde temprana edad y es utilizada en diferentes ámbitos para comunicarse, por diversión y placer. Sus tempranas carreras comienzan desde niños en la escuela y se extienden alrededor de sus vidas hasta configurarse como sus niveles de formación profesional y ejercicio laboral. Encontrando en la pedagogía el camino para difundir sus conocimientos.

El trabajo colaborativo y las prácticas colectivas son comunes entre sus trabajos y se establece como un proceso importante dentro del desarrollo de sus obras y sus significados. El trabajo colaborativo y las prácticas colectivas significan la forma en cómo los pintores se constituyen en un escenario junto con otros pintores para crear y difundir sus conceptos estéticos, además que le otorgan a la creación grupal una importancia muy fuerte para construir tejido social.

Los artistas utilizan algunas dimensiones para describir sus conceptos estéticos.

La memoria se establece como un referente cultural y etnológico, se relaciona constantemente con elementos indígenas y afros generando identidad y reconocimiento de saberes excluidos, resistencias al olvido generalizado por las culturas dominantes y globales de consumo.

Los animales se constituyen en la forma de relacionarse con respeto para la naturaleza y eso hace que se encuentren en oposición constante a un modelo de vida consumista que extrae y saque los recursos no renovables, sus pinturas apelan a la naturaleza y se convierten en símbolos de oposición y protesta a la cultura dominante con búsquedas de transformación cultural.

La música se establece como reflejo en las vidas de los artistas jugando un papel muy importante en sus obras y en sus carreras como pintores, dando significado a sus obras y también siendo parte de las vidas culturales de los artistas pero, en otro ámbito, fuera de la pintura, como músicos o bailarines.

El activismo juega papel importante dentro de sus obras que siempre están orientadas a la construcción de tejidos sociales. La bicicleta, la música o la Crew son elementos que conforman los juegos estéticos de los artistas.

La voluntad propia genera una autonomía en sus conceptos que les permite estar dentro de los circuitos institucionales y publicitarios de la pintura, pero no termina ahí, por el contrario han llegado al circuito institucional y publicitario gracias a la creación de un estilo propio, y hacen de este espacio un lugar para la difusión de su obra. La autonomía de su estética les permite continuar su camino en la exploración de nuevos espacios de calle aunque pueda significar algún riesgo, pintando por cuenta propia la ciudad, territorializado para generar marca y palimpsesto urbano.

La cartografía pictórica nos muestra que la ocupación del territorio se realiza en el centro de la ciudad, lo que hace que sus obras tomen un carácter masivo y algunas veces ilegal debido a la ocupación de lugares privados o no convencionales para realizar pintadas. El artista con mas ubicaciones es Juan Velez con una obra diversa con carteles, instalaciones, calcomanías y murales. La territorialización la desarrollan alrededor de sus lugares de tránsito dentro de la vida cotidiana, el barrio, la universidad, el centro y otras instituciones que recogen sus capacidades pictóricas en exposiciones o festivales.

RESULTADOS BASE DE DATOS.

En la base de datos encontramos diferentes publicaciones de los artistas acerca de sus obras que nos permiten ubicarlas en la cartografía pictórica y hacer análisis comprensivo.

Son registradas una serie de contenidos como noticias por vía web de la ciudad y otras obras importantes encontradas en la web que permiten crear asociaciones con el tema.

Son de vital importancia las noticias vía web sobre diferentes episodios donde graffiteros resultan señalados como vándalos y en ocasiones asesinados que tiene que ver con la represión sobre pintores de calle con relación a la propiedad privada y la censura de este tipo de arte.

RESULTADO ETNOGRAFÍA VISUAL.

En la etnografía visual tenemos una galería de obras que representan los diferentes hábitat visitados para comprender el carácter de las obras y las relaciones que se presentan en ellos.

Las mayoría de ellos son hábitat conflictivos en parte del centro de la ciudad con acceso peligroso y una intensidad de pintores de calle bastante alta que permite notar cómo se pinta uno sobre el otro. Se consiguen imágenes para el documental y para establecer un punto de vista acerca de algunas obras encontradas. En la etnografía visual nos encontramos que la forma con más repeticiones es el estilo **Throw up** que hace parte del estilo graffiti corroborando la influencia del graffiti Norteamericano sobre la obra pictórica y los procesos de transculturación con las culturas dominantes del norte.

TRIANGULACIÓN DE DATOS.

La triangulación de datos es reconocida por combinar todas las herramientas posibles: metodológicas, teóricas y analíticas para abordar la complejidad de los fenómenos sociales estudiados (Arias; 2000).

El fenómeno de la pintura callejera exige una triangulación que permite rastrear datos efímeros, que no se encuentran bajo niveles de análisis de ningún tipo y generalmente están desordenados dentro de diferentes fuentes de datos. Para ello se plantea como alternativa el uso de las fuentes posibles de rastrear empíricamente a base de etnografía visuales: registros fotográficos y visitas a los diferentes hábitat donde se encuentran las obras de arte.

Dentro de la misma perspectiva metodológica se echa mano de los relatos de los artistas abordados.

Y para completar esta parte se realiza una revisión a las diferentes redes sociales de los artistas donde publican toda la información sobre sus prácticas.

El resultado se completa con la elaboración de una cartografía pictórica que da cuenta de la interacción de artista con el hábitat

Todo este proceso arroja una serie de datos como categorías que dejan ver posiciones en común acerca del tema proponiendo elementos comprensivos de las prácticas de los artistas y de los componentes estéticos de sus obras.

Estas metodologías se relaciona a través de la teoría de campos de Bourdieu y la teoría de la transgresión de Canclini.

CONCLUSIONES

En Medellín se rastrean como principales antecedentes de la pintura contemporánea el legado estético de Pedro Nel Gómez, el significado de una **revolución artística** de carácter autónomo con sus propias técnicas, formas y contenidos. Sus murales han sido los primeros en recorrer diferentes lugares públicos de la ciudad y han sido duramente criticados por los políticos de su tiempo cuando Pedro Nel involucra temas sociales con escenas de la vida diaria de las clases dominadas y nuevos elementos estéticos como desnudos con formas distanciadas de la manera clásica europea, preocupada por construir nuevas formas. El **muralismo mexicano** tiene un papel importante en esta renovación artística y estética de los pintores locales.

El clima de frente nacional y Estado de Excepción desarrollado en Colombia a lo largo de los años 60s, acompañado con un clima internacional lleno de luchas sociales contra dictaduras, genera el clima para que la pintura callejera se convierte en el único instrumento capaz de comunicar posiciones alternativas a los medios de comunicación masiva. Nace **Taller 4 Rojo** en la ciudad de Bogotá como primer grupo de artistas gráficos vinculados directamente a los movimientos sociales y en general se utiliza la calle para comunicar y hacer masivos mensajes que están excluidos de la vida política, social y cultural del país.

El movimiento Hip Hop desarrollado en EEUU influenciará fuertemente el surgimiento de nuevas culturas urbanas en los años 80`s y 90`s en la ciudad de Medellín, que sufría un duro embate del narcotráfico. El joven se encuentra victimizado escogiendo como una de las maneras para ser reconocido socialmente, como ser político, el hip hop y el graffiti creando diferentes Crews.

Para el 2010 la pintura callejera alcanza un nivel mundial y empiezan a surgir **galerías urbanas al aire libre** en todo el mundo, se incluye de manera masiva los pintores callejeros a las actividades museales y se crean nuevos museos de la calle, que gestionan paredes, mantienen pinturas de calle y hacen recorridos urbanos para contemplarlas.

Tras la muerte de graffiteros en la ciudad de Bogotá, en la ciudad de Medellín y en los EEUU a manos de la policía o en situaciones de impunidad, se realiza para el año 2013 la primera jornada **Colombia Graffiti** donde se realizan pintadas masivas y simultáneas en las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín en protesta a la constante campañas de los organismos públicos y privados para borrar las diferentes expresiones callejeras.

Las obras en la ciudad de Medellín aún no son reconocidas y pasan efímeras. En Medellín predominan las formas de letras y caracteres. Las letras heredadas de mayo del 68 y las letras clásicas del graffiti, los caracteres provenientes de las artes gráficas. Los artistas son formados en academias de arte como la Universidad de Antioquia, la Universidad Nacional sede Medellín y Bellas artes; además de una **red de escuela de graffiti**, dejando cualidades técnicas con gran diversidad pero siendo el muralismo y el cartelismo las más utilizadas.

La crítica y la constante relación con elementos étnicos, culturales y de la naturaleza son relacionados en sus pinturas como **oposición a sociedades consumistas** donde el arte es una forma de consumo masivo y donde hay un contexto de extracción y depredación de los recursos naturales.

Juan Velez y su serie Pachamama refleja una apuesta constante por las letras de mensajes alusivos a la relación entre equilibrio del humano y el medio ambiente como una totalidad. Sus mensajes tienen una capacidad técnica y compositiva que le otorga la habilidad para **recorrer diferentes escenarios de la pintura en la ciudad** y el país, con una búsqueda segura e independiente, haciendo que diferentes organismos pongan sus proyectos creativos y publicitarios en sus manos. Schultes, Grass algunas de sus influencias conceptuales fuertes.

En el artista la relación con la naturaleza proviene de la sabiduría de las plantas medicinales como el Yagé el cual lo inspira y da sentido al arte como forma de curar, por ello siempre en sus tótems, u ojos en caracteres, lo ojos resplandecen como la muestra de la sabiduría de la naturaleza. Es un artista integral que combina todas **las técnicas de calle y de salón**, entre las más representativas cabe destacar el muralismo y el cartelismo. Los caracteres de humanos y animales, acompañados por el estilo precolombino, la geometría sagrada y las letras.

Caos realiza un gran énfasis en los retratos de las mujeres indígenas y afro como identificación cultural y etnográfica, las manchas, el graffiti y los animales hacen parte de su repertorio más fuerte. Su influencia recae en el hip hop y las historias del barrio Aranjuez donde conoce los amigos que lo llevarían a pintar con Crew Peligrosos en 4Eskuela. El artista utiliza el spray con gran destreza y se resume como heredero del estilo Hip Hop.

Zatelite le otorga al collage un lugar predominante en sus diferentes obras. La iconografía y el arte pop son recurrentes en sus composiciones, al igual que las letras, las cuales se relacionan con elementos étnicos y culturales como la cultura afro colombiana y la música caribeña. Los tambores, el baile, la música, el bici activismo y el cine son partes importantes para el compositor. “hay un error en el sistema” es una de las frases que representan la constante oposición que se realiza al sistema como aparato controlador y represor.

La creación colectiva constituye en la forma como los artistas proyectan sus obras, a través de los trabajos colaborativos y las **prácticas colectivas** los artistas difunde sus obras y enseñan sus conceptualizaciones. Su obra se concentra en la calle y es allí donde transgrede con su autonomía. El sentido del arte se concentra en este propósito y se logran grandes avances de construcción del tejido social a través del arte.

Los artistas tienen una amplia **acción** por cuenta propia. Estas conductas los ha llevado adquirir reconocimiento dentro de diferentes escenarios: el institucional y el privado, donde continúan conservando sus perspectivas conceptuales. Pintar en la ciudad, compartir con los amigos y hacer difusión de sus trabajos es una tarea regular de los artistas, su autonomía estética y conceptual les permite ocupar la calle de forma independiente y terminar de asegurar su autonomía pictórica con la acción callejera, asumiendo los riesgos de la actividad voluntariamente.

Las instituciones gubernamentales crea un escenario donde se han realizado diferentes proyectos pictóricos, con la participación de muchos artistas de la ciudad, con la intención de hacer de los espacios un lugar para la convivencia, otorgando un objetivo a la pintura que no puede lograr por sí sola, controlando sus contenidos

y utilizando como medio masivo para la publicidad. Los vagones del metro son pintados en varias ocasiones y las directivas del medio de transporte y las autoridades oficiales, llaman al acto de vandalismo y tratan el caso como un hecho de seguridad grave para la ciudad.

Cuando no hay control sobre la obra la llaman vandalismo o delincuencia y se busca penalizar a los culpables. Todos los artistas tienen anécdotas de obstrucción de las fuerzas de seguridad, públicas y privadas, para pintar en calle. Las diferentes pintadas de la ciudad son reemplazadas por muros grises, que luego de una convocatoria abierta a pintores, son pintados de nuevo para realizar grandes murales para la publicidad institucional.

El Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno de Medellín y otras bibliotecas adscritas al sistema público de bibliotecas ofrecen **espacios culturales** para socializar los trabajos de otras maneras, y se convierte un canal donde los artistas pueden difundir sus trabajos conceptuales. Talleres creativos, exposiciones colectivas individuales, residencias artísticas, foros para la difusión de sus obras en las comunidades.

Las instituciones privadas también han generado un amplio campo de acción para los artistas con festivales de pintura, decoración de interiores, constantes publicaciones y exposiciones, galerías y subastas. Estos eventos permiten conformar un público de pintores dispuestos a participar y construye caminos para que el arte consiga más audiencia. También permite el ingreso de nuevos artistas del interior exterior generando un constante ambiente de intercambio cultural y pictórico, generando un nivel de diversidad importante.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

Aix, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural aproximación a sus aspectos sociales. *Anduli revista de ciencias sociales*. (1). 109 - 125.

Álvarez, H. y Eduardo, L. (1990). *Pornografía y lenguaje*. Quindío: Centro de Publicaciones Universidad del Quindío.

Arias, M. (Marzo 2002) La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y educación en enfermería*. XVIII. (1). 13 - 26.

Aristizabal, G. (1993). *Los mejores graffiti*. Colombia: Oveja Negra.

Barney, C. (1980). *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy*. Colombia: Ediciones fondo de cultura cafetero.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor. Brunner, Ch., Nigro, R. y Rauning, G. (S.F.). *Lo Trans Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari*. *Cibertronic revista de artes mediáticas*. (8).

Bustamante, R. (2002). "Si no lo vives no lo entiendes" Las actuales barras de fútbol. Tesis de pregrado en Sociología, Tesis maestría en problemas sociales contemporáneos, emergencias y desastres, Universidad de Antioquia, Medellín.

Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores.

Cardona. (2011). *Graffiti: el arte como campo de lucha*. Tesis de pregrado en antropología, Universidad de Antioquia, Medellín.

Cucurella, L. (1998). *Códigos Subterráneos. Comunicación y vida cotidiana*. Ecuador: Ediciones ABYA - YALA.

De la Cuesta, M. y Duque, M. (2009). *Un muro olvidado, una ciudad marcada... una voz sentida: experiencias desde los y las jóvenes graffiteros de la ciudad de Medellín*. Tesis de pregrado en trabajo social, Universidad de Antioquia, Medellín.

Duran, J., Jiménez, C. y Ortiz, M. (Junio 2011). *Suplemento panóptico. Edición edicada al arte urbano*. (23)

Eco, H. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A.

Garay, A. (Julio-diciembre 2006). El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910. *Historia crítica*. (32). 302 - 333.

Gómez, F. (2004). *Arte, ciudadanía y espacio público*

Hernández, S. (2008). La historia del graffiti en México (2da ed.). México: Instituto mexicano de la juventud.

Hurtado, G; Deicy, P. y otros. (2010). Jóvenes participación política y formación democrática. Estudio comparativo en Bogotá y Medellín. Medellín: Instituto Estudios Políticos, Universidad de Antioquia.

Jaramillo, M. (2007). La imagen al final del siglo XX. Tesis de pregrado en artes, Universidad de Antioquia, Medellín.

López, A. (1998). El arte de la calle. REIS. (84) 173 - 194

López, L. y Retamoza, M. (Enero 2013). El arte callejero, nuevo paradigma turístico del siglo XXI. Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales. Centro de Estudios de América del Norte, El Colegio de Sonora, IV (1) 46 - 59._

Lucchini, C. (2008). Hermanos en las calles de Buenos Aires. La historia del arte urbano político y no político. Universidad de Stanford. Universidad de Buenos aires.

Martínez, A. (Otoño 2008). Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu. Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas. IX (10)

Ministerio de Educación Nacional. (2009.). La independencia en el arte y el arte de la independencia. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Molina, N. (Julio - diciembre 2005). Herramientas para investigar ¿Qué es el estado del arte? Ciencia y Tecnología para la salud Visual y Ocular. (5). 73 - 75.

Monclús, J. (1993). Arte Urbano y estudios histórico - urbanísticos: tradiciones, ciclos y recuperaciones. Barcelona: Caja de arquitectos.

Moreno, R. y Boris, E. (2012). Jóvenes: umbrales de un devenir. Huellas del observatorio de juventud de la Universidad del Tolima. Ibagué: Sello editorial Universidad del Tolima.

Ocampo, S. (2011). Es más que arte lo que pintas en tu mente. Análisis del impacto generado por los graffiti de la calle Girardot, del centro de Medellín, sobre grupos sociales a los que los mensajes se dirigen. Tesis de pregrado periodismo, Universidad de Antioquia, Medellín.

Ramírez, J. (1992). Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante. Madrid: Visor Distribuciones, S.A.

Sánchez, J. (2011). Señales ambientales percibidas como amenazantes por los estudiantes de psicología en el campus de la universidad de Antioquia. Tesis de pregrado en psicología, Universidad de Antioquia, Medellín.

Sandoval, C. (2002). Investigación cualitativa. Bogotá: ARFO Editores e Impresores Ltda.

Silva, A. (1987). Punto de vista ciudadano. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo series minor XXIX.

Silva, A. (2000). Imaginarios Urbanos (4ta. ed. aum.). Bogotá: Tercer mundo editores.

Silva, T. (1986). Graffiti una ciudad imaginada. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Vallín, R. (S.F). La pintura mural contemporánea en Colombia. [Digital].

Van Dijk, T. (1999). Discurso y literatura. Madrid: Visor.

Vélez, J. y Villegas, E. (2013). Resistencias artísticas, contra la reforma de la ley 30 del 92, movimiento estudiantil udea. Tesis de pregrado en trabajo social, Universidad de Antioquia, Medellín.

Vizcarra, F. (Diciembre 2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Ep. II. VIII. (16). 55 - 68.

Williams, R. (1994). Sociología de la Cultura. Argentina: Paidós. Zarankin, A. y

Funari, P. (2006). Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960 - 1980 (1ra. ed.). Argentina: Encuentro Grupo Editor.

ANEXO.

Cartografía Pictórica

Juan Fernando Velez

https://www.google.com.co/maps/@6.2386666,-75.5787819,12z/data=!3m1!4b1!4m2!6m1!1szm4xjrJ3aFxc.kzdbVkQ_E0HI?hl=es.

Fabio Andres Arboleda

<https://www.google.com.co/maps/@6.2176593,-75.606622,12z/data=!4m2!6m1!1szm4xjrJ3aFxc.kvXP34M1q1Qw?hl=es>

Cristian Camilo Osorio

https://www.google.com.co/maps/@6.2471537,-75.6078917,13z/data=!4m2!6m1!1szm4xjrJ3aFxc.kd_cUvs1z6dQ?hl=es

Galería Fotográfica.

Documental.

Pared Blanca Papel de Necios.

Hipertexto:

Base de datos contenidos digitales: perfiles artistas, algunas obras incluidas en la cartografía, artículos periodísticos, enlaces a páginas web de los artistas y otras noticias del graffiti; acompañado por comentarios analíticos que describen la imagen y el contenido.