



El arte callejero como compartio de lo común: el caso de las expresiones estéticas pictóricas emergentes en el espacio público de Manizales

Andrea Marulanda Montes

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Artes

Directora

Valentina Mejía Amézquita, Doctor (PhD) en Diseño y Creación

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Doctorado en Artes
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita	(Marulanda Montes, 2023)
Referencia	Marulanda Montes, A. (2023). <i>El arte callejero como comparto de lo común: el caso de las expresiones estéticas pictóricas emergentes en el espacio público de Manizales</i> . [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Doctorado en Artes, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Arquitectura, Medios de Representación y Comunicación



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A mi directora de tesis, Dra. Valentina Mejía Amézquita, la mejor de las maestras y gran amiga. Por su invaluable, constante y decidido apoyo, por sus precisas, pertinentes y siempre sabias palabras, por su generosidad no solo académica sino humana, por sus tiempos, su paciencia, dedicación y constancia; por el reconocimiento y respeto siempre de mis argumentos y del otro.

A mis hijos Camila y Juan Luis, quienes hicieron parte fundamental en este proceso, con su apoyo infinito y desinteresado, por ser compañeros inigualables de vida y quienes con su sensibilidad, inteligencia, fortaleza, disciplina y sensatez me enseñan que todos los días son una gran oportunidad para empezar de nuevo. A mis padres quienes me enseñaron a través de su ejemplo, que el conocimiento sería una herramienta grandiosa para realizarme no solo como profesional sino y sobre todo como ser humano. A mi padre por proporcionarme un espíritu siempre analítico y crítico, a ser empática y sensible con todos por el solo hecho de ser humanos. A mi madre quien con su ejemplo de determinación, coraje y valentía, me enseñó el camino para lograr lo propuesto. A mi hermana Valentina quien con su infinita admiración, siempre se mostró generosa para que yo pudiera realizar mis estudios, a mi sobrino Salomón quien con su ternura y nobleza me acompañó siempre en estos años.

A mi familia, sin la que no podría imaginarme; su ejemplo, amor y empatía han sido definitivos en las batallas de estos años; a todos y cada uno de ellos agradezco su admiración y apoyo para conmigo y los aprendizajes y caminos recorridos y por recorrer. A Margarita maestra de camino y de vida, sin ella no hubiera sido posible este transitar, ella me mostró más de cerca el amor y la sabiduría que yo albergaba, y lo más importante me ayudó a descubrir mi alma. A

mis amigas, hermanas que me regalo la vida, quienes me apoyaron y me tendieron la mano, especialmente a Natalia quien fue incondicional en estos años que no fueron fáciles para mí. Tengo particular afecto, respeto y gratitud con Kathy y Marie, quienes con su lealtad, trabajo incansable y ayuda desmedida, me hicieron más transitable este camino. A todos ellos agradezco que me acompañaron sin rendirse durante estos años, permitiéndome en ocasiones la desesperanza, las negativas, las ausencias, los lamentos, para siempre llenarme de optimismo, esperanza y paz.

A la comunidad académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en quien encontré un admirable nicho, un grupo comprometido y con una generosidad académica y humana infinita. A Diego León Arango Gómez, a Ana María Vallejo de la Ossa, a Gustavo Adolfo Villegas Gómez, Gabriel Mario Vélez Salazar, Carlos Galeano, Carlos Arturo Fernández, a Luz Amparo siempre presta a ayudarme y contestar mis preguntas. A mis compañeros de la octava cohorte, Gilberto, Tatiana, Federico, Juan Camilo, Daniel y Simón, quienes siempre fueron receptivos y generosos para la contribución a mi trabajo en todo momento.

A la Universidad Nacional de Colombia – Sede Manizales, al Decano Santiago Ruiz y a la directora de Escuela Carolina Salazar Ocampo por apoyarme siempre, y muy especialmente al profesor Camilo Younes Velosa quien me impulsó desde el primer momento por el camino académico, y a través de su apoyo incondicional me mostró siempre alternativas con altruismo. A Valentina Valencia García y a Santiago López, estudiantes comprometidos e impecables, quienes contribuyeron a partir de su trabajo de grado, pero sobre todo desde su pasión e inteligencia al desarrollo de este trabajo.

Doy gracias porque todo este concommitamiento alentado por la Universidad Nacional de Colombia de la que orgullosamente me gradué como arquitecta y hago parte hoy como docente,

la que ha contribuido en mi formación académica y humana, y de manera definitiva, a ver siempre los lugares otros, haciendo de mí una profesional integral con un conocimiento abierto multidisciplinar e interdisciplinar.

A todos los gestores, Alexander Rodríguez, Diana Lorena Gómez Giraldo, Juan David Quintero, artistas, Tonra, Sepc, Otis, Lo2, Mugre, Volátil, Cráneo One y ciudadanos en general, que me abrieron su corazón para mostrarme otras realidades; indudablemente sus visiones de mundo, sus percepciones y sus palabras, cambiaron mi visión, mi percepción y mi voz.

Reitero mi convencimiento de la deuda que como integrantes de una sociedad como la nuestra tenemos, de aportar desde nuestro quehacer para un territorio más equitativo e incluyente. Seguiré contribuyendo desde mi lugar en el mundo, a poner un grano de arena en esta tarea, para que una sociedad más justa deje de ser un sueño y se convierta en una realidad.

Hoy, después de haber recorrido este camino puedo decir que lo más importante que me ha dejado el doctorado es a ser más humana, más empática y más respetuosa con las realidades de los otros; y, que el más grande regalo que me han dejado estos años, es ser menos dueña de certezas y más poseedora de dudas.

Contenido

Introducción.....	14
Preliminares	25
Lógicas investigativas y herramientas metodológicas	41
1. El arte callejero como fenómeno	54
1.1. Historia del arte callejero	54
1.2. Historia del arte callejero en Manizales.....	66
1.3. Geolocalización.....	89
1.4. Prácticas y usos	106
2. El arte callejero como dispositivo	133
2.1. Noción de dispositivo	133
2.2. El arte callejero como dispositivo en la ciudad de Manizales	139
2.3. El artista que pinta la calle como parte de la red del dispositivo.....	154
3. El arte callejero como compartó de lo común	173
3.1. Pulsiones que ejerce el arte callejero	174
3.2. Pulsiones del arte callejero en lo político	198
3.3. El arte callejero como relacional.....	237
3.4. El arte callejero en el compartó de lo común.....	268
Conclusiones.....	298

Bibliografía 306

Lista de figuras

1. Marulanda, A. (2022). Construcción gráfica del problema [Gráfica]. Manizales	27
2. Marulanda, A. (2022). Dimensiones alrededor del arte callejero [Gráfica]. Manizales.....	28
3. Marulanda, A. (2022). <i>Relación sistémica del arte callejero</i> [Gráfica]. Manizales.....	36
4. Marulanda, A. (2022). <i>Categorías del callejero</i> [Gráfica]. Manizales.....	39
5. Marulanda, A. (2022). <i>Relaciones y lógicas a partir del arte callejero</i> [Gráfica]. Manizales.	40
6. Marulanda, A. (2020). Letras firmas/tags [Fotografía]. Manizales	68
7. Valencia, V. (2022). Grafitis [Fotografía]. Manizales.....	68
8. Valencia, V. (2022). Grafiti tipo mural [Fotografía]. Manizales.....	69
9. Amador, C. (2021). Las denuncias [Fotografía]. Manizales.....	69
10. Google Maps. (2017). Manizales antes [Fotografía]. Manizales	71
11. Marulanda, A. (2020). Manizales ahora [Fotografía]. Manizales.....	71
12. Valencia, V. (2022). Festival de Narrativas [Fotografía]. Manizales.....	73
13. Marulanda, A. (2022). Festival Biocultural, Lo2 [Fotografía]. Manizales.....	74
14. Marulanda, A. (2022). Dinámica en Festival Biocultural [Fotografía]. Manizales.....	75
15. Marulanda, A. (2020). Mural en Solferino [Fotografía]. Manizales	76
16. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Sepc</i> [Fotografía]. Manizales.....	78
17. Valencia, V. (2022). <i>Mural de Tonra</i> [Fotografía]. Manizales	78
18. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Mugre Diamante</i> [Fotografía]. Manizales.....	79
19. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Cráneo One</i> [Fotografía]. Manizales	79
20. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Lo2</i> [Fotografía]. Manizales.....	80
21. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Otis</i> [Fotografía]. Manizales	80
22. Marulanda, A. (2020). <i>Mural de Volátil</i> [Fotografía]. Manizales	81

23. Ríos, C. (2020). <i>Mural de Trujillo</i> [Fotografía]. Manizales	81
24. Valencia, V. (2022). <i>Actividad Avenida Paralela, Lo2</i> [Fotografía]. Manizales	82
25. Loaiza, J. (2020). <i>Mural de Skate, Lo2</i> [Fotografía]. Manizales	83
26. Marulanda, A. (2020). <i>Casa Gómez Arrubla</i> [Fotografía]. Manizales	83
27. Amador, C. (2021). <i>Expresión desarrollada durante el estallido social.</i> [Fotografía]. Manizales	84
28. Marulanda, A. (2020). <i>Artista urbano interviniendo la ciudad</i> [Fotografía]. Manizales	85
29. Colectivo Pintaresiste. (2021). <i>Pintando en medio de las protestas con presencia de la Policía</i> [Fotografía]. Manizales	86
30. Marulanda, A. (2020). <i>Socialización de exposición “Convocatoria de arte IMAGINARTE” como parte del proyecto Manizales Comparte en el Museo de Arte de Caldas.</i> [Fotografía]. Manizales	88
31. Valencia, V. (2022). <i>Mapa general de Manizales</i> [Figura]. Manizales	90
32. Valencia, V. (2022). <i>Mapa general de Manizales con comunas</i> [Figura]. Manizales	91
33. Valencia, V. (2022). <i>Localización general del arte callejero</i> [Figura]. Manizales	92
34. Valencia, V. (2022). <i>Diagrama de expresiones del arte callejero por comuna</i> [Gráfica]. Manizales	93
35. Marulanda, A. (2020). <i>Coliseo</i> [Fotografía]. Manizales.....	94
36. Marulanda, A. (2020). <i>Sector del cable</i> [Fotografía]. Manizales	95
37. Marulanda, A. (2022). <i>Universidades</i> [Fotografía]. Manizales.....	95
38. Marulanda, A. (2020). <i>Mural en cable aéreo</i> [Fotografía]. Manizales	96
39. Marulanda, A. (2020). <i>Sector en Fundadores</i> [Fotografía]. Manizales.....	97

40. Marulanda, A. (2020). <i>Murales Universidad Autónoma de Manizales</i> [Fotografía]. Manizales	97
41. Marulanda, A. (2020). <i>Mural con gente</i> [Fotografía]. Manizales	98
42. Valencia, V. (2022). <i>Comparación de arte callejero en Manizales entre el 2020 y el 2022</i> [Figura]. Manizales	100
43. Valencia, V. (2022). <i>Localización del arte callejero categorizado por año de realización</i> [Figura]. Manizales	101
44. Marulanda, A. (2020). <i>Mural ubicado en la comuna Cumanday</i> [Fotografía]. Manizales ..	102
45. Valencia, V. (2022). <i>Mural ubicado en la comuna Cumanday</i> [Fotografía]. Manizales	102
46. Google Maps. (2013). <i>Cambio en el espacio urbano</i> [Fotografía]. Manizales	103
47. Google Maps. (2022). <i>Cambio en el espacio urbano</i> [Fotografía]. Manizales	104
48. Valencia, V. (2022). <i>Mural anónimo</i> [Fotografía]. Manizales. 2022	107
49. Valencia, V. (2022). <i>Mural único artista “Lo2”</i> [Realizado por Lo2. Fotografía]. Manizales	108
50. Valencia, V. (2022). <i>Mural colaboraciones</i> Realizado Sepc y Maar [Fotografía]. Manizales	109
51. Valencia, V. (2022). <i>Mural por colectivo COMUNATIVA de comunidad vulnerable</i> [Fotografía]. Manizales.....	110
52. Valencia, V. (2022). <i>Localización del arte callejero categorizados por tipo de artista involucrado</i> [Figura]. Manizales.....	111
53. Marulanda, A. (2020). <i>Tags</i> [Fotografía]. Manizales	116
54. Marulanda, A. (2020). <i>Grafitis</i> [Fotografía]. Manizales	117
55. Marulanda, A. (2020). <i>Grafiti tipo mural</i> [Fotografía]. Manizales	119

56. Amador, C. (2020). <i>Mural de denuncias</i> [Fotografía]. Manizales	121
57. Marulanda, A. (2020). <i>Grafiti tipo mural Avenida Santander</i> [Fotografía]. Manizales.....	122
58. Marulanda, A. (2020). <i>Mural en Avenida Paralela</i> [Fotografía]. Manizales	123
59. Marulanda, A. (2020). <i>Grafiti sector Fundadores</i> [Fotografía]. Manizales.....	123
60. Marulanda, A. (2020). <i>Grafitis túnel de la 52</i> [Fotografía]. Manizales.....	124
61. Marulanda, A. (2020). <i>Murales de Avenida Santander</i> [Fotografía]. Manizales	124
62. Marulanda, A. (2020). <i>Murales complejo deportivo</i> [Fotografía]. Manizales.....	125
63. Valencia, V. (2022). <i>Localización del arte callejero categorizado por tipo de manifestación</i> [Figura]. Manizales	125
64. Marulanda, A. (2020). <i>De camino con transeúnte</i> [Fotografía]. Manizales.....	127
65. Marulanda, A. (2020). <i>De encuentro</i> [Fotografía]. Manizales	128
66. Marulanda, A. (2020). <i>De no lugar</i> [Fotografía]. Manizales.....	129
67. Valencia, V. (2020). <i>No lugar que ha sido resignificado por un mural</i> [Fotografía]. Manizales	130
68. Valencia, V. (2022). <i>Localización del arte callejero categorizados por tipo de relación con el entorno</i> [Figura]. Manizales.....	130
69. Marulanda, A. (2020). <i>Expresión estética tipo “mural-grafiti”, transforma el contexto.</i> [Fotografía]. Manizales.....	140
70. Marulanda, A. (2020). <i>Tejido social</i> [Fotografía]. Manizales	142
71. Marulanda, A. (2022). <i>Control y dominación</i> [Fotografía]. Manizales.....	143
72. Marulanda, A. (2020). <i>Mural</i> [Fotografía]. Manizales.....	144
73. Marulanda, A. (2020). <i>Heteropía espacios otros</i> [Fotografía]. Manizales.....	145
74. Marulanda, A. (2020). <i>Tom y Jerry</i> [Fotografía]. Manizales.....	147

75. Valencia, V. (2022). <i>Dinámicas de comunicación y educación</i> [Fotografía]. Manizales	148
76. Valencia, V. (2020). <i>Cartelismo. de Trujillo</i> [Fotografía]. Manizales	149
77. Sepc. (2020). <i>Develamiento de lo real. Líderes sociales</i> [Fotografía]. Manizales.....	150
78. Ríos, C. (2020). <i>Nuevas maneras en lo urbano de Manizales</i> [Fotografía]. Manizales.....	151
79. Ríos, C. (2020). <i>Nuevas maneras</i> [Fotografía]. Manizales.....	152
80. Quintero, S. (2020). <i>Lo2 como skater</i> [Fotografía]. Manizales.....	157
81. Marulanda, A. (2020). <i>Artistas urbanos</i> [Fotografía]. Manizales	161
82. Ríos, C. (2020). <i>Utopías piratas</i> [Fotografía]. Manizales	163
83. Marulanda, A. (2020). <i>Tácticas de desaparición</i> [Fotografía]. Manizales.....	167
84. Valencia, V. (2022). <i>Mural homenaje</i> [Fotografía]. Manizales	168
85. Ríos, C. (2020). <i>Fiestas cena</i> [Fotografía]. Manizales	171
86. Valencia, A. (2022). <i>Artista como emisor</i> [Fotografía]. Manizales	177
87. Valencia, A. (2022). <i>Artista como mediador</i> [Fotografía]. Manizales	178
88. Valencia, V. (2022). <i>Responsabilidad social</i> [Fotografía]. Manizales.....	179
89. Valencia, V. (2022). <i>Emisor y mediador</i> [Fotografía]. Manizales	181
90. Valencia, V. (2022). <i>Artista y espectador</i> [Fotografía]. Manizales.....	182
91. Valencia, V. (2022). <i>Artista y espectador</i> [Fotografía]. Manizales.....	183
92. Valencia, V. (2022). <i>Obra como reguladora del encuentro</i> [Fotografía]. Manizales	185
93. Valencia, V. (2022). <i>Obra como artefacto y experiencia subjetiva</i> [Fotografía]. Manizales	186
94. Valencia, V. (2022). <i>Lugar como determinante</i> [Fotografía]. Manizales	188
95. Valencia, V. (2022). <i>Obra como orientadora de caminos</i> [Fotografía]. Manizales.....	190
96. Valencia, V. (2022). <i>Percepción de la ciudad</i> [Fotografía]. Manizales	192
97. Valencia, V. (2022). <i>Percepción de la ciudad</i> [Fotografía]. Manizales	193

98. Marulanda, A. (2022). <i>Imaginarios</i> [Fotografía]. Manizales	194
99. Valencia, V. (2022). <i>Imaginario</i> [Fotografía]. Manizales	195
100. Valencia, V. (2022). <i>Interpretación e imaginarios</i> [Fotografía]. Manizales.....	196
101. Marulanda, A. (2020). Resistencia y Resiliencia [Fotografías]. Manizales	201
102. Marulanda, A. (2020). La cotidianidad del maltrato [Fotografía]. Manizales.....	202
103. Marulanda, A. (2020). Las casas de cartón [Fotografía]. Manizales	203
104. La Patria. (2021). Tragedia de Cervantes [Fotografía]. Manizales.....	205
105. Marulanda, A. (2020). Cervantes vive [Fotografía]. Manizales	206
106. Marulanda, A. (2020). Memorias en diálogo [Fotografía]. Manizales.....	207
107. Marulanda, A. (2020). Mural de Ventus [Fotografía]. Manizales	209
108. Marulanda, A. (2020). Mural de Toxicómano [Fotografía]. Manizales	211
109. Marulanda, A. (2020). Líderes sociales, Sepc [Fotografía]. Manizales	214
110. Amador C. (2020). Engaño y promesa [Fotografía]. Manizales.....	216
111. Ríos, C. (2020). Los hombres en la cocina huelen a flores [Fotografía]. Manizales.....	218
112. Amador, C. (2020). Recursos probatorios [Fotografía]. Manizales	221
113. Valencia, V. (2022). Recursos de construcción de subjetividad [Fotografía]. Manizales..	223
114. Amador C. (2022). Recursos de doble recepción [Fotografía]. Manizales	225
115. Amador, C. (2021). Recursos de oposición semántica [Fotografía]. Manizales	227
116. Marulanda, A. (2020). Cambio climático [Fotografía]. Manizales	229
117. Marulanda, A. (2020). Espacio de veridicción [Fotografía]. Manizales	231
118. Valencia, V. (2022). El punto ciego [Fotografía]. Manizales.....	234

Resumen

El caso de las expresiones estéticas pictóricas emergentes en el espacio público de Manizales. El nombre otorgado a nuestra investigación, responde a la comprensión del fenómeno como una acción estética que subvierte la visión tradicional del arte, y propone una comprensión de las expresiones de esta naturaleza, en la medida en que sugieren prácticas y relaciones en la configuración de la vida pública de la ciudad actual. Este trabajo tiene como escenario de estudio de caso, la ciudad de Manizales, en el marco espacio temporal definido del año 2012 al 2022. La razón por la que se escoge este tipo de expresión, obedece a asuntos que tienen que ver con la formación de quien investiga como arquitecta y magíster en filosofía y, a su quehacer como artista; pues desde un comienzo, tiene la pretensión de triangular estas tres “maneras de ser, hacer y comprender el saber”, en el marco del Doctorado en Artes. Es así, como se relaciona la arquitectura con lo urbano de la ciudad, la filosofía con el habitar, y el arte con las estéticas contemporáneas; relación que converge en el **ARTE CALLEJERO** como punto de encuentro. De esta manera, dicha expresión que utiliza la calle como escenario de manifestación colectiva y el muro como lienzo en lo público, ha sido objeto material común a los intereses planteados, el cual da cuenta de un conocimiento abierto e interdisciplinar con límites porosos entre las disciplinas. La pregunta de nuestra investigación: **¿De qué manera el arte callejero puede contribuir a simbolizar, resignificar y transformar la producción social del espacio público en la ciudad de Manizales, Colombia, en el escenario de la cotidianidad actual?**, nos supone, para clarificar nuestro problema, una relación que se ha establecido como necesaria para su entendimiento, que denota un “**QUÉ**” dando cabida **al arte callejero**; del cual visualizamos preguntas por el **QUIÉN, el CÓMO y el DÓNDE**. En articulación a nuestra pregunta, nuestra apuesta medular es: **Comprender las estéticas emergentes, particularmente las pictóricas del**

arte callejero, a través de sus prácticas en Manizales - Colombia, para poner en valor su sentido simbólico en los imaginarios colectivos en correlato con la producción del espacio público de la ciudad. La relación propuesta desde el *QUÉ como el arte callejero*, nos arroja *el QUIÉN* entendido el colectivo llamado *ciudadanos*; *el CÓMO* entendido *como la práctica del habitar*; y *el DÓNDE* que se encuentra en la ciudad y se centra *en su espacio público*. El entrecruzamiento de estas dimensiones, **funda la estructura conceptual del trabajo** y nos lleva a comprender lo que ha ejercido el fenómeno a profundidad en la ciudad. **El colectivo que ‘acciona’** el arte callejero es decir: **“LOS CIUDADANOS”** son entendidos *como sujetos urbanos, éticos, políticos y sociales, estéticos*, **La práctica o acción** que ejercen los ciudadanos, la llamamos **“HABITAR”** a la luz de Heidegger, comprendiéndolo como un habitar *mundano, cotidiano, performativo y prosaico*, y, **La ciudad** que se circunscribe en **“EL ESPACIO PÚBLICO”**, lo entendemos como un **‘tercer lugar’**, como **‘entrecuerpo’**, Mesa? donde acontecen las prácticas y relaciones entre quien habita y lo material de la ciudad; no el espacio que representa la utopía en la ciudad -como cuerpo inerte y vacío-, el de la geometría, sino, justamente, el de la distopía -cuerpo danzante y vivido-, el de la ‘geografía sentimental’. (Mesa) Así mismo, esos muros, los llamamos **SUPERFICIES**, lugar donde la expresión estética se hace visible, que contienen lo manifiesto, son entendidas como **afectivas’** (Mesa), y no son únicamente un límite, sino un lugar de contacto y, por tanto, no sólo separan, sino que unen, definen y albergan el límite entre el espacio individual y el colectivo, entre lo íntimo y lo expuesto, entre el espacio contenedor y el contenido. Podemos establecer que, en una relación sistémica, **los ciudadanos, accionan otras formas del habitar mundano, mediadas, articuladas y entretejidas**, por el **ARTE CALLEJERO** en la ciudad de Manizales. Para este propósito, entendemos la ciudad no como un receptáculo vacío o una atmósfera inerte para ocupar, sino

como un cuerpo vivo, dinámico y performativo, es decir, como un lugar donde, a partir de la experiencia física del encuentro, del ser/estar allí, se vivifica como una experiencia existencial, anteponiendo, en tanto vívidas y simbólicas, las prácticas y relaciones sociales que allí suceden; y, adicionalmente, como un lugar del accionar humano, en la que construimos no sólo una u otra idea de mundo, sino de mundanidad específica. Así mismo, entendemos el **ARTE**

CALLEJERO, no como un producto pictórico estático, sino como una expresión efímera e inconclusa que, a manera de **PALIMPSESTO** dispone capas superpuestas del afecto y del desafecto, que, en un intersticio creado, dotan de significado lo público de la ciudad. La tarea de entender el arte callejero como una expresión estética, ha encontrado su mayor sustento conceptual y teórico en Rancière, que junto con lo observado, analizado y experimentado, lo ubican dentro del régimen estético. El autor se refiere a los tres regímenes del arte, con momentos que coinciden con su historia occidental: **El régimen ético, el régimen**

representativo y el régimen estético. El régimen estético de las artes, cuestiona las diferencias conceptuales del arte que hemos visto hasta ahora, y desliga **la estética** con maneras de hacer definidas que contengan parámetros, categorías y jerarquías, a la vez que sugiere entenderla como **modos de articulación entre las formas de aparecer y las relaciones que sugieren.**

Propone vincular las simples prácticas, los modos de discurso, las formas de vida alternas y las simples representaciones, a las prácticas estéticas, las cuales no tienen que ver, con una condición extraordinaria, sino, más bien, con experiencias sensibles que se establecen en un mundo común y que constituyen escenografías o dramaturgias como formas de lucha, de emancipación. En el régimen estético las prácticas, tienen múltiples y heterogéneas maneras de aparecer y su valía ya no depende de un producto o resultado final y tangible, sino que puede darse en el proceso mismo de su acontecer, y, puede ser acaecido de un no saber – no impuesto,

no académico, no racional –, donde el discurso puede ser análogo a la emoción o sentimiento. Es llamado el régimen de la igualdad en tanto todas las fronteras parecen desaparecer, lo cual es una de las señales del fin de lo inteligible sobre lo sensible, de la frontera entre la actividad y la pasividad, pues todo intérprete debe ser, una especie de creador. Igualmente, una de las características más importantes de dicho régimen, es que las expresiones no se pueden disociar de lo político en tanto son practicadas en un mundo común. Adicionalmente, el campo de la estética es un campo “trans-mundano”, pues no se necesita ser un letrado para entenderlo, asunto muy sugerente para nuestro fenómeno, en tanto esta investigación es un intento por reivindicar el habitar mundano que sugiere el arte callejero en Manizales. Se opta por una ‘Investigación sobre las artes’ o “perspectiva interpretativa” como la llama Borgdorff; cuyo propósito es “extraer conclusiones válidas sobre una práctica artística desde una distancia teórica”, es decir, que es claramente diferenciable el investigador y el objeto de investigación: el arte callejero. Nuestra investigación, es de orden cualitativo, centrada en la interpretación y la reflexión, y se ha valido de herramientas hermenéuticas y fenomenológicas e instrumentos conceptuales, teóricos y epistemológicos, para crear el andamiaje necesario con el propósito de indagar el fenómeno desde una distancia prudente buscando su objetividad. La hemos dividido en tres fases, que aunque transversales a todos los momentos, tienen que ver en muchos casos, con la comprensión de las tres categorías principales que estructuran los capítulos. De las relaciones expuestas entre **El quien, el dónde y el cómo**, se derivan estas tres categorías que apuntan a: La comprensión del arte callejero **como fenómeno, como dispositivo y como compartó de lo común**. Así, la fase I tienen que ver con la resolución y el entendimiento del arte callejero como fenómeno, la fase II con el arte callejero como dispositivo y la fase III con el arte callejero en el compartó de lo común. Comprender **El arte callejero como fenómeno**, nos ha exigido, centrar su atención en

comprender los inicios del arte callejero desde una mirada global y, posteriormente local, en el contexto de Manizales, ocupándonos en presentar la historicidad de la aparición de la manifestación estética y sus vínculos, con causas políticas, económicas, culturales y sociales, y, posteriormente, asimilar su geografía ocupándonos de analizar sus prácticas y usos. Dicho entendimiento nos implica hacer un recorrido que, acompañado de cartografías, planimetrías y fotografías, nos permite adentrarnos en la ciudad. Partimos del supuesto que Manizales está adecuada a formas hegemónicas e impuestas de habitar lo público, y el arte callejero aparece como una apuesta por la participación de todos en lo público de la ciudad. Ahora, la comprensión del **arte callejero como dispositivo**, nos exigió un acercamiento teórico y conceptual del dispositivo a partir de Agamben (2014) y Foucault (2009), quienes nos permitieron entender el fenómeno atado a las lógicas de poder en la ciudad. Es así como el arte callejero establecen una red de relaciones para configurar un orden, y lo descubrimos como 'formas otras de intervención estética en lo público', típicamente contemporáneas de habitar la ciudad, de lo cual ha surgido, una poiesis cotidiana alternativa, que produce lugares, en su mayoría heterotópicos. Este capítulo atado metodológicamente a la Fase II de la metodología, supone que en el espacio público de la ciudad de Manizales, había contado hasta la aparición del arte callejero, con dispositivos impuestos por poderes hegemónicos e institucionales; donde el arte callejero como dispositivo, apuesta por la participación de todos en lo público. Para nuestro capítulo final, **El arte callejero como compartó de lo común**, han sido Rancière (2014) y Bourriaud (2008), quienes junto con lo encontrado en el trabajo de campo, nos han permitido análisis, reflexiones, interpretaciones y argumentaciones alrededor del fenómeno, entendiendo éste dentro del compartó de lo común. Este capítulo se concentra en las prácticas y relaciones que ejerce esta expresión en las calles de Manizales, poniendo especial foco en las pulsiones.

Este capítulo se construye a partir de las herramientas e insumos recogidos en las fase I, II y III. Se parte del supuesto de la falta de acceso y participación que tenía la gente del común a las expresiones estéticas, y la apuesta del arte callejero dentro de sugerir maneras otras de habitar que apuntan al reparto de lo sensible en lo público, siendo una estética que apareciendo en lo común, sugiere la igualdad de condiciones para todos. Las relaciones expuestas, producen lógicas imbricadas y entrecruzadas. Podemos decir que, el **ARTE CALLEJERO** parece no ser indiferente en la ciudad y aparenta configurar desde nuevas formas de habitar, otras realidades que acontecen en lugares comunes, y se validan no por su condición extraordinaria, sino por lo ordinario de la experiencia allí practicada. Esta práctica estética, que pareciera emerger y activar de manera dicotómica relaciones en el espacio público de la ciudad, ha establecido nuevas democracias, nuevas prácticas de civilidad, el reconocimiento del otro, y maneras otras de habitar desde la pluralidad, la diferencia y la alteridad; asuntos que han desencadenado una transformación no solo material, sino también intangible de la ciudad, al alterar lo simbólico y modificar los imaginarios y percepción urbanos de la urbe, brindando la posibilidad de develar apuestas relacionales y de resignificación del espacio público que se manifiestan a partir de sus expresiones.. Hemos entendido el **arte callejero** en la dimensión amplia de la ciudad contemporánea – donde sus acciones sucesivas en la cotidianidad, dan paso a un gran laboratorio de lo social, lo político y lo mundano, presentándose como un tablero simbólico de las transformaciones de la ciudad, de la adopción de la calle como un espacio de discernimiento y compartir colectivo; y contribuye a convertir el espacio público, en el escenario del debate, del discurso, de la argumentación, de la confrontación, asociando el fenómeno con la necesidad de manifestarse abiertamente en lo común, donde confluye el arte como conector de las relaciones cotidianas en lo urbano. Este fenómeno, devela urdimbres que se tejen, lugares y recodos que

sugieren otras formas de morar, abriendo una suerte de brecha, una posibilidad otra de entender las maneras como habitamos lo público hoy, que parece acercar a la gente del común a una apropiación natural y espontánea del mismo. El arte callejero marca, hace huella, y graba las superficies, siendo testigo y vocero de las memorias y de las identidades de los sujetos, urdiendo tramas, hasta brotar en sus maneras lo individual y lo colectivo, instalándose como una deriva de esa condición dinámica y cambiante de la ciudad actual. El arte callejero en tanto “**CALLEJEA**”, hace lugar en la ciudad, al permitir la entrada a actores que antes no tenían participación, empezando a hacer parte de las lógicas urbanas de Manizales, logrando sus prácticas, una emancipación política y social, que pone en crisis lo cotidiano- público de la ciudad. Atribuimos a su elaboración material, un sentido profundo en la construcción de la ciudad y de su habitar que, contrario a la superficie incorruptible, lisa, pulida e impoluta del “muro”, evidencia las grietas y rupturas propias de lo humano, precisando, en los muros intervenidos, el reflejo de la configuración de tejidos afectivos de una parte de un colectivo que, en ocasiones sangra, y que a través de estas expresiones, cuentan la historia de su lugar y sus gentes; convirtiéndose en un recurso estético, gráfico y narrativo de los conflictos, tensiones y rupturas ideológicas, que evidencian las diferencias e indiferencias, las voces y silenciamientos, permitiendo en las superficies intervenidas de la calle, historias, al menos la contemporánea en construcción, situando lo público como escenario de despliegue de lo colectivo. El arte callejero se presenta hoy en la ciudad como un lienzo elástico y flexible, donde se permite otra dimensión de la cultura, que crea lazos y tiene la capacidad de entretener otros afectos, incluso, los del desafecto, permitiendo establecer imaginarios transformadores y particulares de la producción social del espacio/tiempo urbano, que han transformado la concepción y el entendimiento de lo público, hasta convertirlo en un escenario de alteridad, pluralidad y diferencia. Podemos afirmar

que desde lo local, es partícipe de nuevas y pequeñas democracias; que más que un compartir armonioso, se comparte desde el disenso, es decir, desde el acuerdo que hay en el desacuerdo contra reglas hegemónicas y jerárquicas. El arte callejero parece defender, una búsqueda de acuerdos de lo común, sin embargo, hay que decir, que también se permea de maneras otras de disciplinamiento, ejerciendo sus propios mecanismos de poder, (o contrapoder), que pueden llegar a violentar sectores de la población que, en defensa también de la democracia, tienen derecho a disentir, asunto que sin duda, hace del fenómeno una paradoja. Nos podemos preguntar: ¿Hasta dónde va la libertad propia, de intervenir la ciudad con respecto al otro? y ¿hasta qué punto se transgrede el límite en el espacio público que instala otro poder, supuestamente no deseado, pero posiblemente, también impuesto? Este trabajo de investigación y sus herramientas investigativas, podrían ser es en tanto, transferible y transparente, extrapolable y replicable en otros escenarios y geografías; y ya que nuestro propósito no fue analizar el arte callejero desde sus dimensiones semióticas y formales, podría abrirse un camino para un trabajo en este sentido lo cual enriquecería sin duda, la investigación.

. Proponemos que esos acuerdos de lo común en la ciudad, partan de la base del respeto por el otro y propendan por prácticas estético/políticas, que desde el comparto en el disenso, expresen la diferencia, alteridad y pluralidad de la condición humana; entretejiendo verdaderamente a los ciudadanos y sus ciudadanías y contribuyendo a una pretendida democracia, afirmando el valor del espacio público, como una construcción colectiva.

Palabras clave: Habitar; arte callejero; espacios otros; heterotopías; street art; urbano.

Introducción

Este trabajo aborda el arte callejero, específicamente las expresiones estéticas pictóricas emergentes en el espacio público, en el caso particular de la ciudad de Manizales, en el marco espacio temporal definido del 2012 al 2022.

Hemos entendido dicho fenómeno en la dimensión amplia de la ciudad contemporánea – en este caso Manizales - como una manifestación que se sucede en el espacio público, entendiendo la urbe como un palimpsesto donde las acciones sucesivas de la cotidianidad, dan paso a un gran laboratorio de lo social, lo político y lo mundano. Es ahí donde el arte callejero marca, hace huella, graba y da forma a los muros y los pisos que cambian lo público permanentemente, dada su condición efímera, siendo testigo y vocero de las memorias y de las identidades de los sujetos que habitan de múltiples maneras la ciudad, urdiendo tramas, hasta brotar sus maneras en lo individualidad y lo colectivo.

El arte callejero, objeto de estudio de esta investigación, se ha instalado en Manizales, como una deriva de esa condición dinámica y cambiante de la ciudad contemporánea, donde el espacio público se convierte en el escenario por excelencia, como diría Arendt (2009) del debate, del discurso, de la argumentación, de la confrontación, de lo político; hasta permitimos conjeturar sobre los modos en que los habitantes configuran sus prácticas y relaciones en lo público y, dado su carácter afectivo y diferenciador, como se entreteje lo simbólico en lo común.

La investigación que el lector tiene en sus manos se desarrolla en tres capítulos relacionados con las tres categorías de conceptualización. El primer capítulo, corresponde a su entendimiento como fenómeno, partiendo de un carácter descriptivo y analítico, hasta anunciar su síntesis a manera de dispositivo; el segundo capítulo, corresponde al entendimiento del arte callejero como

dispositivo, bajo las premisas de Agamben (2014) y Foucault (2010); finalmente, el tercer capítulo, trasciende el dispositivo para sugerir el arte callejero como “comparto de lo común”, desde la postura estética de Jacques Rancière (2014), argumento alrededor del cual se estructura el entendimiento amplio del fenómeno, en una suerte de dialógica relación-tensión con Nicolás Bourriaud (2008) y su estética relacional. Los autores referidos y, sobre todo, lo encontrado en el trabajo de campo, nos han dado luces para triangular dichas expresiones, en una apuesta por comprender a profundidad su relación con la ciudad.

Es preciso mencionar que este trabajo no pretende entender las expresiones pictóricas del arte callejero en sus calidades, valga la reiteración, “pictóricas”, en sentido tradicional, tampoco pretende debatir sobre sus condiciones de legalidad o ilegalidad, sino que, más bien, le interesan las prácticas estéticas y las relaciones diferenciadas que dichas formas permiten, provocan o sugieren en lo público de la ciudad, para nuestro caso, Manizales.

Por otro lado, la razón por la que se escoge el tipo de expresión, obedece a asuntos que tienen que ver con la formación de quien escribe como arquitecta y filósofa y, a su quehacer como artista; dado que desde un comienzo tiene la pretensión de triangular las tres disciplinas. Es así como relaciona la arquitectura con la ciudad, la filosofía con el habitar, y el arte con lo contemporáneo; relación desde la cual surge el arte callejero como punto de encuentro. De esta manera, en tanto manifestación estética puesta en el espacio público, que utiliza la calle y el muro como lienzo o como escenario de manifestación colectiva; cuando fundamentalmente el muro ha sido un elemento arquitectónico que define y alberga la separación entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo expuesto, del espacio contenedor y del contenido, del espacio que es individual y se abre a lo colectivo; es una práctica que reúne los intereses planteados y establece la triangulación pretendida.

Adicionalmente, es importante anticipar que el nombre otorgado a nuestro fenómeno: “arte callejero, como expresiones estéticas pictóricas emergentes”, responde, más allá del intento por nombrarlo “arte”, a una acción estética que subvierte la visión hegemónica del arte de museo y propone una comprensión por las formas políticas en las que las expresiones de esta naturaleza, sugieren en la configuración de la vida pública de la ciudad, esto es lo que el desarrollo de la investigación ha otorgado a la comprensión de dichas prácticas.

Preliminares

El presente de las artes está definido por la... proliferación... de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba,... para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas... donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas..., y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’, modos experimentales de coexistencia. (Laddaga, 2006, págs. 20,21)

La lectura del fenómeno que, en términos generales hemos optado por llamar “arte callejero” en Manizales, Colombia y que refiere a las expresiones estéticas de orden pictórico que se realizan en muros, calles o espacios abiertos de incidencia pública en el escenario urbano, nos ha exigido develar tanto sus representaciones materiales, como los imaginarios que de él hacen los ciudadanos o actores sociales, de manera individual o colectiva. Ello, sin duda, profundiza en las raíces de trabajos ampliamente conocidos, como *la Imagen de la ciudad*, de Lynch (1984), en la cual se refieren a ella como “un escenario físico vivido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, (que) desempeña asimismo una función social. Puede proporcionar la materia prima para los símbolos y recuerdos colectivos de comunicación del grupo” (pág. 13). Así mismo Yi-Fu Tuan (2007) en su obra *Topofilia* dice, al abordar la ciudad en una relación sobre los vínculos, que “Topofilia es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante” (pág. 13) y, más adelante, en su intento por darle expresividad, prosigue, “Un lenguaje abstracto de signos y símbolos es exclusividad de la especie humana gracias a él el ser humano ha creado mundos mentales que median entre él y la realidad externa”. (pág. 27)

En este sentido y para el estudio que nos convoca, ha sido necesario plantear como se entretienen en la ciudad, en una relación dialéctica, tanto las representaciones materiales del arte callejero, como sus prácticas sociales. Ello nos ha brindado la posibilidad de entender de mejor manera el fenómeno y, así mismo, develar las apuestas relacionales y de resignificación del espacio público que se expresan a partir de estas expresiones. Este asunto nos ha resultado relevante y sugestivo para los estudios sobre la ciudad contemporánea, en especial para la comprensión holística del papel de estas expresiones como protagonistas hoy de lo público.

En gran medida esta investigación es un intento por reivindicar el habitar mundano, prosaico y cotidiano, encarnado en el espacio público de Manizales, en relación con el arte callejero, puntualmente, con las “expresiones estéticas pictóricas emergentes situadas”, las mismas que sugieren el paso de los “espacios”, en su acepción más cartesiana, a los “lugares” en su entendimiento más cualificado, esperando provocar en los moradores de la ciudad diversas maneras de habitar, bajo el entendimiento de distintas realidades. Para este propósito, entendemos la ciudad no como un receptáculo vacío o una atmósfera inerte para ocupar, sino como un cuerpo vivo, dinámico y performativo, es decir, como un lugar donde, a partir de la experiencia física del encuentro, del ser/estar allí, se vivifica, como una experiencia existencial, anteponiendo, en tanto vívidas y simbólicas, las prácticas y relaciones sociales que allí suceden.

La pregunta de nuestra investigación es, entonces, ¿de qué manera el arte callejero puede contribuir a simbolizar, resignificar y transformar la producción social del espacio público en la ciudad de Manizales, Colombia, en el escenario de la cotidianidad actual?, Este interrogante supone que hay una relación fenoménica que se ha establecido como necesaria para su entendimiento y denota un “**qué**” al dar cabida al arte callejero, puntualmente, a las ‘expresiones estéticas pictóricas emergentes’ como objeto de nuestro estudio situado en Manizales, Colombia

y la manera como incide, relaciona y participa de la vida colectiva en su espacio público. En este sentido, visualizamos nuestras preguntas por el QUIÉN, el CÓMO y el DÓNDE- WATH/WHO/WHE/WHERE -, desde la relación sustantiva/performativa de la idea medular del HABITAR, como un algo que itera entre la pregunta por el habitar mismo en su ontología, hasta la comprensión del habitar como una práctica permanente, en este caso, en el espacio público de lo común. A saber:

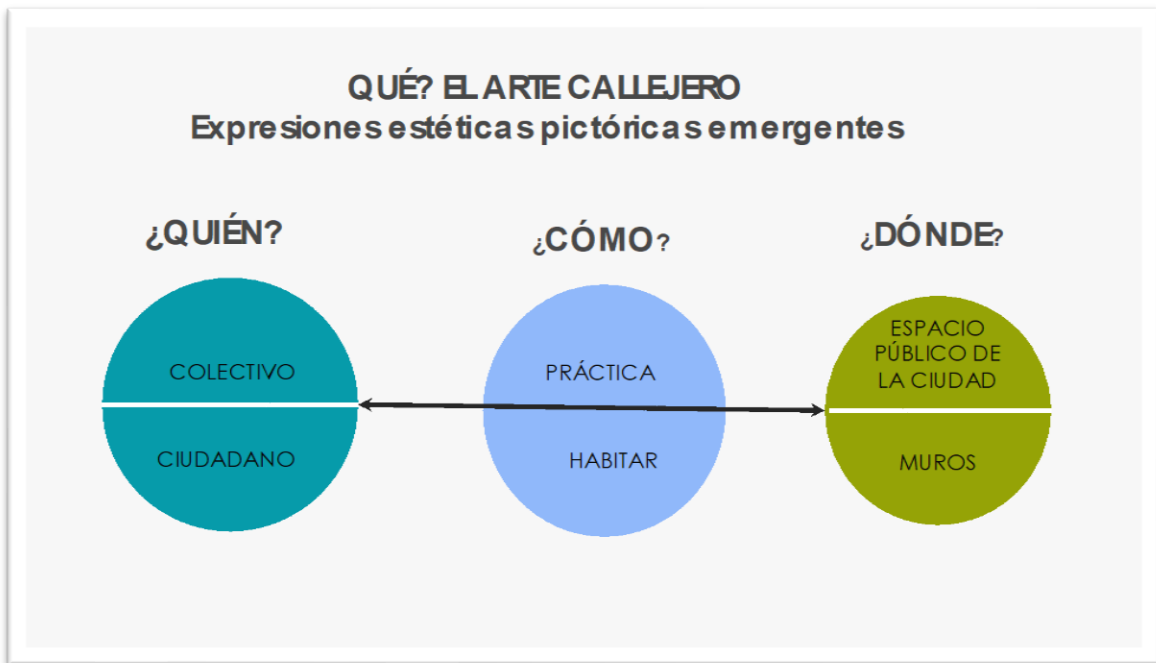


1. Marulanda, A. (2022). *Construcción gráfica del problema* [Gráfica]. Manizales

En articulación a nuestra pregunta, nuestra apuesta medular es: Comprender las estéticas emergentes, particularmente las pictóricas del arte callejero, a través de sus prácticas en Manizales - Colombia, para poner en valor su sentido simbólico en los imaginarios colectivos en correlato con la producción del espacio público de la ciudad. Este objetivo se centró en el caso de las expresiones que aparecen en la ciudad desde el año 2012 hasta mayo de 2022, partiendo de su

identificación como fenómeno que aparece como una forma de existencia resiliente característica de la Manizales o, mejor aún, de la ciudad contemporánea.

La relación propuesta entre el qué, el quién, el cómo y el dónde, nos arroja: el **qué** como el arte callejero -expresiones estéticas pictóricas emergentes-, **el quién**: entendido en sentido amplio como sujeto que habita, es decir, la generalidad del colectivo llamado ciudadanos quienes accionan formas de relacionamiento de ser en la ciudad; y **el cómo**, entendido como la práctica del habitar que ese sujeto y/o colectivo ejecuta y practica. Ahora, **el dónde** se centra en lo público, entendido como la conjunción entre el hecho material de la ciudad, y las relaciones donde los ciudadanos se hacen posibles, es decir, donde el sujeto social acciona una práctica y produce un algo colectivo; insumos necesarios para que el fenómeno suceda, lo que funda la estructura conceptual del trabajo. El entrecruzamiento de estas tres grandes dimensiones, es lo que nos ha llevado a comprender lo que ha ejercido el fenómeno estudiado a profundidad en la ciudad.



La tarea de entender el fenómeno del arte callejero, como una expresión estética, ha encontrado su mayor sustento en Rancière (2014). Nos hemos centrado en el entendimiento de los tres regímenes del arte, a los que se refiere, logrando ubicar la expresión objeto estudio dentro del régimen estético. El autor se refiere a los tres regímenes del arte, los cuales coinciden con momentos de la historia occidental y son: el régimen ético, el régimen representativo y el régimen estético, asunto que nos proporciona entender el fenómeno en el despliegue de la investigación, bajo esta connotación.

Ahora, como precisa nuestro autor, cada momento histórico gozará de sus propios instrumentos conceptuales de identificación. Rancière (2014) explica, que antes de que existieran las bellas artes, invención según él reciente -que data entre el siglo VII y VIII, momento moderno de la historia-, solo existían actividades diversas que no se podían separar de otros campos de la actividad humana, y no se podían identificar dentro del campo estético; por ejemplo, las actividades religiosas, educativas o festivas. Así, según el autor, es como surge la ley de la emancipación del arte, es decir, la ley según la cual se va a poder crear de manera autónoma y separada el régimen estético y la estética, sosteniendo que toda emancipación es una desidentificación, lo cual, como veremos más adelante, es una de las principales características del régimen estético, característica compartida con el arte callejero, – el arte callejero no solo es una expresión emancipada sino desidentificada´ -. Vamos a precisar entonces, bajo los argumentos del autor, lo que tiene que ver con estos tres momentos del arte, de manera que el lector identifique nuestra aproximación a este entendimiento de manera más precisa.

A. El régimen ético del arte.

Vinculado a Platón. El papel fundamental de la actividad artística es regular ciertas actividades humanas dentro del campo político, religioso, económico y social, y cumple con ciertas finalidades que no tienen que ver con el arte. En el caso del régimen ético, lo que impide que algo como la estética pueda existir de manera autónoma, es que siempre la actividad artística está implicada en las actividades sociales. Tiene que ver con un tipo de arte realizado para un espacio y/o público definido, direccionado a una temática específica que funda su origen y de su destino, es decir, de los usos a los que sirve y de los efectos que lo inducen, asunto que, según el autor, impide al arte individualizarse, pues al estar inmerso dentro de otras actividades, no podemos decir que existe la actividad artística, ni podemos hablar de un campo separado como sería la estética. Como ejemplo podemos pensar en el arte religioso de la edad media hecho para fines religiosos. (Rancière, 2014)

B. El régimen representativo o poiético de las artes.

Vinculado a Aristóteles. Momento intermedio entre lo ético y lo estético, muestra cierta ambivalencia. El arte logra conquistar una cierta autonomía e independencia, y la estética logra liberarse de los otros campos a los que solía pertenecer. Lo que más caracteriza este momento representativo es la obsesión por la representación. En este momento, explica el autor, el arte no va a estar inmerso dentro de otras actividades, comienza a separarse un poco de estas, pero dentro del mismo acto de la representación. No hay una emancipación completa, puesto que el arte sigue teniendo como objetivo la mimesis, representar o imitar al mundo o a la sociedad y, por tanto, y, sigue sometándose a ciertas reglas fundamentales. Rancière (2014) sostiene que, en este régimen, el arte sigue siendo lógico y racional, y, adicionalmente, artista y el espectador son diferenciados y tienen aparentes jerarquías y segmentación.

El régimen representativo requiere, para ser considerado como arte, maneras de hacer específicas y normas en su aparición sensible; no obstante, es preciso decir que no es solo el arte de imitación el que podemos situar en este régimen, sino el arte que tiene que cumplir ciertos parámetros y normas definidas, para ser legitimado. El autor, establece una analogía entre el régimen representativo y las jerarquías globales de las ocupaciones políticas y sociales. Por tanto, podemos entender el régimen representativo de las artes, no sólo como el que se le otorga la categoría según sus maneras de hacer, sino también el que les otorga primacía y dignidad a ciertas representaciones del arte, ya que plantea una visión que establece jerarquías entre ellas asunto que, según sostiene el autor, se opone a lo que él llama el régimen estético. Como ejemplo podemos pensar en el arte del Renacimiento.

Rancière igualmente plantea cómo el arte posmoderno se comienza a vislumbrar en el momento en que empieza a haber una crisis en lo que había sido llamado hasta ahora arte, lo que coincide con una disolución de la importancia del discurso en el arte, empieza la muerte de la imagen y se comienza a renunciar a una obsesión por el espectáculo en el arte mismo. De esta forma empieza a ser anónimo, de las masas y para las masas, y empieza a dar particular relevancia a lo cotidiano y mundano, características a las que atribuye el autor como el principio del régimen estético.

C. El régimen estético de las artes.

Vinculado a Kant, más específicamente a la Crítica del Juicio, basado en la premisa de la observación desinteresada hacia lo estético. Lo que, en palabras de Rancière (2014), sería: “Un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes; un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones. La conexión de esas ‘simples prácticas’ con los modos del discurso, de las formas de vida, de las ideas del pensamiento y de las representaciones de la comunidad... el esfuerzo de pensarla obliga a abandonar la

pobre dramaturgia del fin y el retorno, que no termina de ocupar nunca el terreno del arte, de la política y de todo objeto del pensamiento”. (pág. 16)

Lo que el autor propone, desvincula la estética con maneras de hacer definidas que contengan parámetros, categorías y jerarquías, a la vez que sugiere entenderla como modos de articulación entre las formas de aparecer y las relaciones que sugieren. Es de resaltar, también, que propone vincular las simples prácticas, los modos de discurso, las formas de vida alternas y las simples representaciones, como prácticas estéticas. Rancière (2014) dice: “El régimen estético de las artes es aquel que identifica propiamente el arte en singular y desliga ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes”. (pág. 36)

Lo estético, para el autor, no tiene que ver con la estética tradicional fundada en maneras específicas y condicionadas de hacer arte, ni con una condición extraordinaria, sino, más bien, con experiencias sensibles que se establecen en un mundo común y que constituyan escenografías o dramaturgias como formas de lucha.

En suma, podemos advertir que el régimen estético tiene que ver con que no se basa en las maneras de hacer, sino que identifica las prácticas en cuanto a sus formas de aparecer sensibles; se desliga de formas únicas y autónomas de hacer del arte; tiene múltiples y heterogéneas maneras de aparecer que no ostentan dignidades ni jerarquías siendo su propósito la conformación de espacios comunes; su valía ya no depende de un producto o resultado final y tangible, sino que puede darse en el proceso mismo de su acontecer, pudiendo ser que el resultado pueda ser no intencional o incluso sorpresivo; que como práctica estética puede ser acaecido de un no saber – no impuesto, no académico, no racional –, donde el discurso puede ser análogo a la emoción o sentimiento que genere y, finalmente, evidencia que las prácticas son estéticas en tanto provocan lugares comunes y políticos. El régimen estético del arte es el

régimen que cuestiona las diferencias conceptuales que hemos visto hasta ahora, y es llamado por el autor, el régimen de la igualdad pues obedece a la liberación de jerarquías.

La primera frontera del régimen estético del arte, violenta la distinción entre lo sensible y lo inteligible porque marca una liberación, una independencia de lo sensible que ya no necesita nada de lo inteligible. Todas las fronteras parecen desaparecer, lo cual es una de las señales del fin del dominio de categorizar, del fin de lo inteligible sobre lo sensible; ya no hay necesidad que el mundo inteligible nos explique lo que sucede en el mundo sensible. La segunda frontera que el régimen estético permite violentar, es la frontera entre la actividad y la pasividad. En el régimen estético no sabemos quién actúa de manera pasiva y quién de manera activa. En el régimen representativo podemos separar entre los creadores e interpretadores, mientras que en el régimen estético no es tan clara esa diferencia. Toda creación supone cierto tipo de interpretación y toda interpretación sugiere un tipo de creación. Todo intérprete debe ser, entonces, una especie de creador.

Rancière (2014) sostiene que el campo de la estética es un campo “trans-mundano”, es decir, no se necesita ser un letrado para entenderlo. La anterior apreciación sitúa de una manera muy sugerente nuestro fenómeno en el régimen estético, en el sentido que, en tanto sucede en el espacio público, hay algo en éste de mundano, de universal.

Habiendo precisado los tres regímenes del arte, tal y como los entiende el autor, podemos identificar la precisa asociación que hacemos del arte callejero con el régimen estético y, será bajo esta premisa, que fundaremos nuestro fenómeno como una expresión estético/política, sucedida en el tiempo actual, liberada de cánones tradicionales y formas impuestas de ser/hacer, e igualmente, como una expresión que parece caracterizarse por todo lo que conlleva el régimen estético.

Ahora, en virtud de las tres dimensiones que nos ocupan para el entendimiento sobre el arte callejero, valdría decir que:

1. Los sujetos implicados que ‘accionan’ el arte callejero, ya sean artistas o espectadores, gozan de una relación indisoluble en la medida en que no se podría entender el fenómeno, sin la participación de ambos. Estos sujetos nombrados, son entendidos como ciudadanos, como sujetos urbanos, éticos, políticos y sociales, que hacen parte de un colectivo en particular, en este caso de estudio, de la ciudad de Manizales.

2. La práctica o acción que ejercen los ciudadanos, es decir, pintar, observar, ver, caminar, disfrutar o no disfrutar, la llamamos habitar a la manera de Heidegger (1994), comprendiéndolo como la manera del hombre estar en el mundo, relacionarse y entenderse en éste, con los otros y con él mismo de manera simbólica; asunto que nos lleva a concebir la existencia del hombre como ineludible del espacio material que habita, en tanto su práctica y accionar en él. Es así, como nos percibimos no sólo como seres espaciales, sino espaciantes, es decir, que espacian, comprendiendo que no hay un habitar físico que no sea mundano, en la medida que se habita siempre, al menos en nuestra materialidad corpórea, en el mundo, en la tierra. Para nuestro propósito comprendemos la práctica como un habitar mundano, en tanto cotidiano, performativo, prosaico, de la vida del común. Esto, finalmente, nos interesa situado en un espacio y tiempo específico, referido a un habitar que establece lugar.

Ahora, la idea del habitar es, como afirma Yory (1999), una teoría de lugar. Esto es entender la ciudad como un lugar del accionar humano, determinado por las relaciones y prácticas que en ella ejercemos, entendiendo que nuestra forma de ser y de estar en el mundo la define nuestro habitar y, gracias al mismo, construimos no sólo una u otra idea de mundo, sino de mundanidad

específica, cuestión que nos hace entender la ciudad atada a la vitalidad y cotidianidad que el habitante precisa.

Es oportuno resaltar que esta investigación no está referida a un habitar cualquiera, sino a uno situado en el espacio público de Manizales hoy; entendido desde la performatividad, de la vida del día a día, de la gente del común, mediado por una expresión estética, incuestionablemente mundana. Ahora bien, si entendemos el arte callejero como una expresión estética actual que sugiere formas de habitar contemporáneas, podríamos decir que éste es una forma de mundanidad contemporánea, entendiéndolo como una expresión estética mundana, (en el sentido contemporáneo de lo mundano), contra lo sagrado del arte, contestatario frente a lo institucional del arte, que no está en el museo, que está en la calle, que no es hecha para los versados, sino para la gente común.

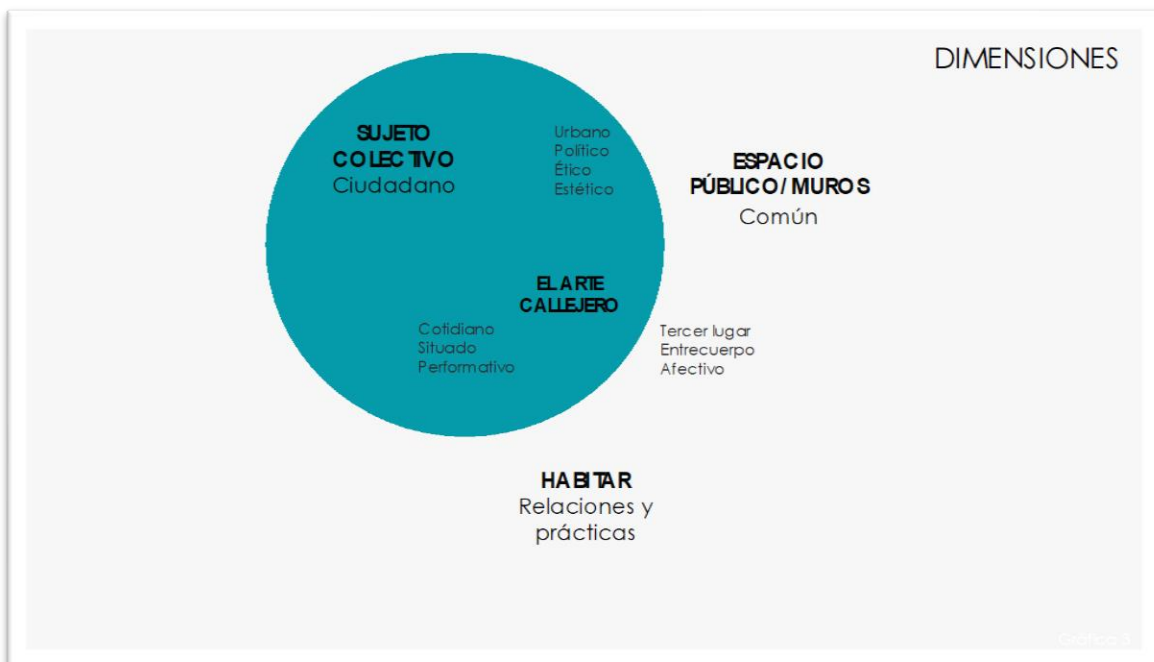
3. Para efectos de este trabajo, lo urbano se circunscribe y delimita en el espacio público, lugar donde la expresión estética se hace visible, más exactamente, las calles, las plazas, los parques, los puentes, los viaductos y las fachadas y culatas, entendidas como públicas, en cuánto están situadas de manera que todos los ciudadanos tienen alguna forma de relación con ellas, más allá de que pertenezcan legalmente a un privado, confieren “espacialidad” a lo que se vuelca a lo público, en tanto dan contención y a la vez conexión con lo privado, y despliegan la corporeidad de lo colectivo. Entendemos este espacio público al que aludimos como un ‘tercer lugar’ (Mesa, 2010), en la medida que es donde acontecen las prácticas y relaciones entre quien habita y lo material de la ciudad y, en esa medida, lo hemos entendido como un espacio donde suceden las relaciones sociales, que es, en voz de (Mesa, 2010), el ‘entrecuerpo’.

En el entrecuerpo se suceden relaciones entre lo material y los sujetos, entre la ciudad y el ciudadano, entre el arte callejero y los habitantes de la ciudad, es decir, donde acontecen las

prácticas y relaciones en la perspectiva de lo simbólico, no el espacio que representa la utopía en la ciudad -como cuerpo inerte y vacío-, el de la geometría, sino, justamente, el de la distopía -cuerpo danzante y vivido-, el de la 'geografía sentimental'. (Mesa, 2010)

Así mismo, esos muros, esas superficies que contienen lo manifiesto, son entendidas, a su vez, como 'afectivas' (Mesa, 2010), que no son únicamente un límite, sino un lugar de contacto y, por tanto, no sólo que separan, sino que unen. El arte callejero se convierte en un lugar de transición, una superficie que a manera de palimpsesto dada su permanente "renovación" y carácter efímero, que sugiere una relación permanente entre la ciudad y quien la habita, que, adicionalmente, es cargada de afecto.

Éstas tres grandes dimensiones, en su visible complejidad, establecen una relación sistémica en la que existe un colectivo particular que acciona unas prácticas del habitar mediadas, articuladas y entretejidas, entre otras formas del habitar mundano, por el arte callejero del espacio público de Manizales.



3. Marulanda, A. (2022). *Relación sistémica del arte callejero* [Gráfica]. Manizales

En rigor, del resultado de las relaciones expuestas entre estas tres grandes dimensiones, se derivan tres categorías claves en nuestro proceso de entender a profundidad el fenómeno del arte callejero y nos han proporcionado los tres capítulos entrecruzados con los tres objetivos específicos, a saber, el arte callejero como: fenómeno, dispositivo y comparto de lo común.

1. El arte callejero como fenómeno. Este capítulo centra su atención en comprender los inicios del arte callejero, tanto en una mirada global, como local en el contexto de Manizales, Colombia, ocupándose en presentar la historicidad de la aparición de la manifestación estética misma, sus vínculos con causas políticas, económicas, culturales y sociales que, sorprendentemente, a pesar de presentarse en geografías ampliamente diferentes y lejanas, tienen características similares en sus orígenes, como, también, otras que se distancian y son particulares a su contexto.

Para este estudio, también ha sido indispensable situar espacialmente dichas expresiones en la ciudad escogida, lo que ha permitido entender las características, predominancias y dinámicas que lo acompañan en su surgimiento. Una vez resuelta la historicidad del fenómeno, su geolocalización, sus prácticas y usos, nos disponemos a entender en el siguiente capítulo el arte callejero como dispositivo, lo que nos ha insinuado el camino a seguir para conocer a fondo el fenómeno.

2. El arte callejero como dispositivo. La comprensión del fenómeno como dispositivo se ha dado, como mencionamos en la Introducción, bajo las premisas de Agamben (2014) y Foucault (2009), quienes se refieren al dispositivo atado a las lógicas del poder. Lo anterior, bajo el reconocimiento que es una cosa que orienta, captura, define, modela y controla maneras de ser y de estar en la ciudad, al asegurar conductas y opiniones (Agamben, 2014). Igualmente es, a nuestro entender, una forma de expresión contemporánea perteneciente a un espacio – tiempo

situado, que establece en la ciudad una red de relaciones que disciplinan la existencia social para configurar un orden (Foucault, 2009). Estas otras formas de intervención estética en la ciudad, características del tiempo actual, las hemos entendido como “dispositivo”, a partir de las conversaciones establecidas entre las fuentes primarias y secundarias, como una manera típicamente contemporánea de habitar la ciudad, que acciona unas lógicas de contrapoder de quien se siente con derecho a intervenir la ciudad y de quien se siente con derecho a participar de lo allí expresado, lo que saca a relucir, una forma contestataria al sistema. (Foucault, 2009).

Adicionalmente, y referidos al arte callejero, se han presentado en el espacio público de Manizales, otras maneras de ser y de estar que se diferencian de las anteriores a su aparición, las que acontecen bajo habitares impuestos y hegemónicos en una Manizales ‘blanca y gris’, dictada antes, por un entendimiento racional y positivista. Esta otra manera de habitar la ciudad hoy, ha surgido de una poiesis cotidiana alternativa, que no es otra cosa que una forma creativa del día a día que empieza a producir lugares, en su mayoría heterotópicos, siendo, también el arte callejero de orden pictórico, una forma de dispositivo contemporánea, es decir, una heterotopía. (Foucault, 2010)

3. El arte callejero como compartó de lo común. Como lo mencionamos anteriormente, han sido Rancière (2014) y Bourriaud (2008), junto con lo encontrado en el trabajo de campo, fuentes necesarias para desarrollar argumentaciones y discusiones alrededor del fenómeno. Entender el arte urbano como ligado a lo común, es comprenderlo ligado a lo político. Este capítulo se concentra en las prácticas y relaciones sucedidas entre el arte callejero y los ciudadanos en el espacio público de Manizales, poniendo especial foco a las pulsiones que ejerce esta expresión en sus calles. Seguidamente, relacionamos las expresiones estudiadas en el trabajo de campo con el ‘régimen estético’ y con ‘el reparto de lo sensible’ propuesto por Rancière

(2014), para elucidar su dimensión estético/política. Por último, relacionamos lo encontrado en la expresión, con el planteamiento de Bourriaud (2008) de ‘estética relacional’, noción en la que hemos hallado coincidencias y, ciertamente, desencuentros, frente a la dimensión más significativas de la expresión nombrada.

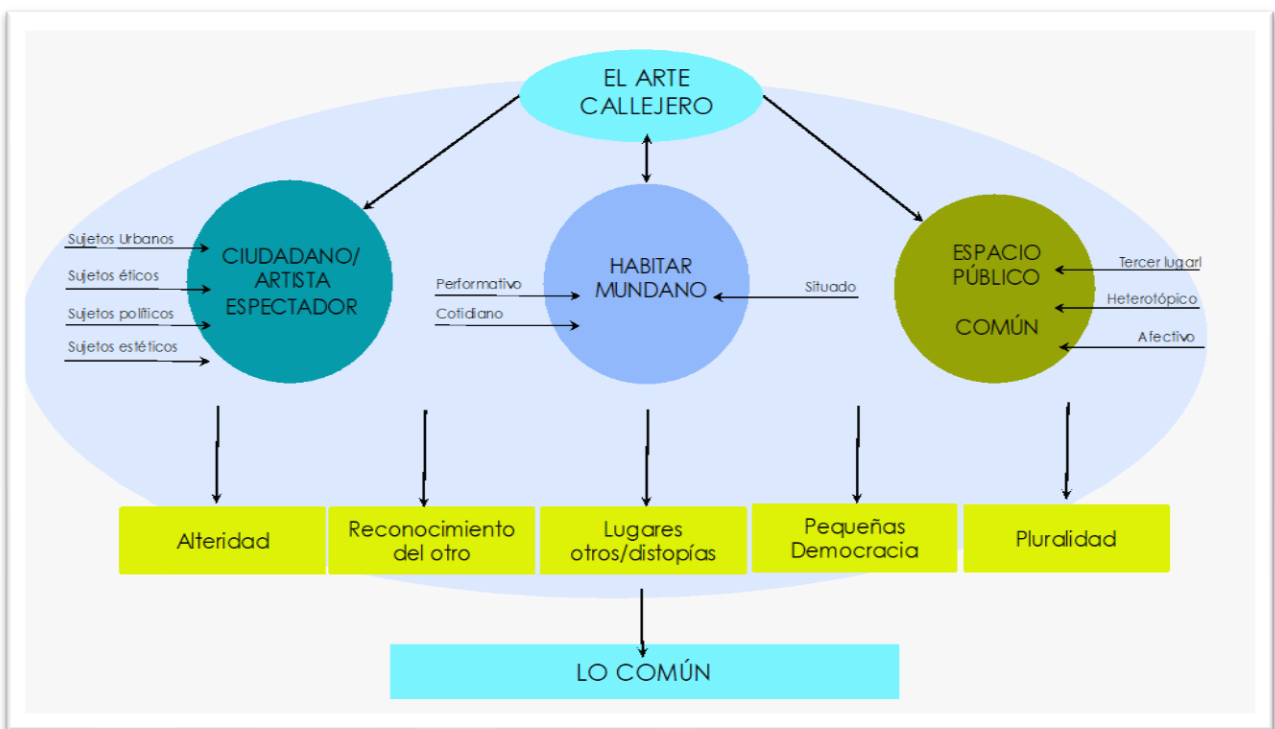


4. Marulanda, A. (2022). *Categorías del callejero* [Gráfica]. Manizales

Ahora, estas relaciones producen lógicas imbricadas y entrecruzadas, al implicar que todas las características dadas a las tres categorías principales son asuntos inseparables en los procesos de las expresiones estudiadas.

Podemos decir que, el arte callejero parece no ser indiferente en la ciudad y aparenta configurar desde nuevas formas de habitar, otras realidades, y, que entendido como parte del régimen estético a partir de Rancière (2014), acontece en lugares comunes, y se valida no desde su condición extraordinaria, sino precisamente, según el autor, desde de lo común de la experiencia allí practicada.

Esta práctica estética, que pareciera emerger y activar de manera dicotómica relaciones en el espacio público de la ciudad, ha establecido nuevas democracias, nuevas prácticas de civilidad y reconocimiento del otro, y maneras otras de habitar desde la pluralidad, la diferencia y la alteridad; asunto que ha desencadenado una transformación no solo material, sino también intangible de la ciudad, al alterar lo simbólico y modificar los imaginarios y percepción urbanos de la urbe.



5. Marulanda, A. (2022). *Relaciones y lógicas a partir del arte callejero* [Gráfica]. Manizales

Habiendo dado estas claridades sobre los lugares desde los cuales nos aproximamos al objeto de estudio, esperamos que quien se adentre en la lectura de esta investigación reconozca, sobre todo, la decidida intención de hacer porosos los límites disciplinares de quien, en su lugar de conocimiento de base como arquitecta, ha pretendido trasegar a través de la reflexión teórica, para llegar a contribuir, desde otros bordes, a la investigación sobre las artes hoy.

Lógicas investigativas y herramientas metodológicas

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (Borgdorff, 2005, pág. 15)

Es necesario dedicar este apartado a las herramientas metodológicas, buscando, en principio, establecer una relación entre arquitectura, filosofía y arte, en correspondencia, comprender la ciudad, su habitar y sus prácticas estéticas, y, a partir de allí evidenciar el arte callejero y su papel en el habitar de la ciudad de Manizales. Es importante anotar que el núcleo de esta investigación, se encuentra en el objeto mismo de este tipo de manifestación, no como un producto pictórico, sino una expresión que en su proceso y contexto, dota de significado las prácticas y relaciones en lo público en la ciudad. La investigación realizada pretende dar cuenta de un conocimiento abierto, particularmente en las disciplinas mencionadas que, en algunos casos, se apropiará de conceptos de entendimiento amplio y universal que puedan ser replicables a otros contextos y expresiones de este tipo y, en otros, al contexto de estudio en particular. En la investigación, fue fundamental esclarecer y anticipar no solamente los intereses personales resultado de la formación de quien escribe estas páginas, sino también los académicos, institucionales y prácticos, con intención de que ésta no esté matizada de prejuicios y maneras personales de ver la realidad investigada.

Seguendo a Borgdorff (2005), en esta investigación podríamos decir que: El **objeto es el arte callejero**, el **proceso es la producción, ejecución y vivencia del mismo**, y finalmente el **contexto** en nuestro caso **la ciudad de Manizales**. Se trata de una ‘Investigación sobre en las artes’ como la llama Borgdorff (pág. 10), “perspectiva interpretativa” y Donald Schön como “reflexión sobre la acción”, que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio y su propósito es “extraer conclusiones válidas sobre una práctica artística desde una distancia teórica”. Por tanto, en nuestra investigación, existe una separación entre sujeto, en este caso los artistas, gestores, institución, es decir, en general los ciudadanos que hacen parte de la práctica estudiada y el investigador, tanto en el proceso como en los resultados, focalizando el acercamiento investigativo a la reflexión y la interpretación.

La diferenciación de la investigación en general de las artes, dice Borgdorff, se distingue por el objeto de su investigación (cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiado (la cuestión metodológica).

Según lo anterior, consideramos que para escoger una ruta de investigación apropiada en nuestro propósito, que como dice Borgdorff (2005) “no existe una práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias” (pág. 19), y no hay acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final” pag10 (Borgdorff, 2005). Es así como conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con el arte callejero y, por ello pretendemos, que parte de este conocimiento expresado a través de dicha práctica y su proceso creativo, nos den cuenta de las nuevas y diferenciadas prácticas sociales que se han sugerido alrededor del mismo en el habitar de la ciudad.

Este tipo de investigación sobre las artes, se propone desde su naturaleza sensible, anotar a un fenómeno particular que podríamos nominar ‘El arte urbano callejero como comparto de lo común’, sin pretender una única verdad ni la demostración de ella de una manera estática, solo aspira a la observación e interpretación de un fenómeno que puede tener características en común con otros fenómenos artísticos en otras latitudes o marcar diferencias de acuerdo con las particularidades puntuales que han aparecido en el territorio estudiado en los últimos años.

Con base en su naturaleza, es entonces que hemos considerado las prácticas artísticas del arte callejero, también como ‘prácticas estéticas’, en la medida que dan lugar a la reflexión y la interpretación, en la medida en que permiten interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso las provocan o prácticas que implican conductas y visiones de mundo en sentido ético y moral, también, prácticas expresivas en la medida que reflejan, articulan o manifiestan situaciones o acontecimientos a su propia manera y en su propio medio y prácticas emotivas en tanto hablan una vida y un contexto psicológico y emocional propios.

Es preciso anotar que, ya que el arte hoy atiende a una compleja capacidad discursiva que lo mantiene, sostiene y apoya, es de suma importancia abordarlo, desde un campo multidisciplinar e interdisciplinar que vaya más allá del mismo.

A propósito de la argumentación de varios autores, entre ellos Borgdorff (2005) y Arts and Humanities Research Council (2003) en cuanto a la diferenciación que se establece en este tipo de ‘Investigación en las artes’, hemos encontrado muchas de estas apreciaciones dentro del fenómeno a estudiar, que podríamos recoger de la siguiente manera:

A. Cuestiones ontológicas. Las expresiones artísticas, puntualmente en nuestro caso ‘El arte callejero’, a diferencia de otros fenómenos presentados en nuestro mundo, no solo son expresiones materiales en sí mismas, sino que son el resultado de un proceso cognitivo que

pretende evidenciar el mundo emotivo, y, en este sentido aluden a un ámbito sensible. Por otro lado, la valoración de su proceso, denota comprensiones de mundo, las cuales son fundamentales para la reflexión y conclusiones teóricas. A diferencia de elementos de la ciencia que son universales, el arte urbano es propio de cada lugar, y aunque cuente con características innegablemente comunes en un mundo globalizado, son particulares y propias. Este arte es el fruto de un comportamiento colectivo, y a su vez, el comportamiento colectivo se puede ver alterado en la medida del disfrute, goce o vivencia del arte urbano.

B. Cuestiones hermenéuticas. La hermenéutica como una herramienta fundamental en este tipo de investigación, nos ofrece la interpretación de esta clase de expresiones estéticas, en la que el intérprete y lo interpretado se funden en horizontes interpretativos constantemente. A este respecto, Bambula (2013) coincide con Grisales (2012), y sostienen que las artes, suelen tener un componente holístico, por lo que se intenta recoger por medio de la expresión artística, problemáticas diversas y amplias que pocas veces tienen que ver con un asunto puramente estético, sino que más bien trascienden los terrenos del arte. Esta visión holística, permite que una obra una vez analizada, no solo como producto sino como proceso, de una manera abierta y con posibilidades de diferentes tipos de miradas e interpretaciones.

La investigación artística, como lo anota Silva (2016), “tiene como objetivo colmar de sentido la situación que estudia y no solo hallarla” (pág. 51). Es entonces nuestro objetivo, evidenciar en el arte urbano algunos aspectos de lo que sensiblemente representa en la ciudad hoy con respecto a las prácticas y relaciones que se instalan a partir de su aparecer; pues cuestiona, complejiza y reflexiona acerca de situaciones que pasan para muchos desapercibidas, al buscar dinamizar la vida misma en la urbe y encontrar otras formas posibles de sociedad, que se construyen y

reconstruyen permanentemente, y como lo refiere Silva (2006) al agudizar la percepción crítica de la realidad, se abordan problemáticas complejas del ser humano.

La investigación, es entonces de tipo cualitativo y “pretende preservar su esencia metafórica, apuntando más bien a la construcción de nuevas metáforas” dice Grisales (2012, pág. 13). Si partimos de este supuesto, podríamos decir que la riqueza de este tipo de investigación reside en que proporciona formas de pensar diferentes y posibles realidades en la ciudad, a través de las distintas metáforas halladas en el arte urbano. La pertinencia dentro de este tipo de investigación, busca establecer una ruta de trabajo y metodología apropiadas para el fin propuesto, ya que es preciso, buscar unos lineamientos acordes para un estudio serio y preciso del fenómeno escogido.

C. Cuestiones metodológicas. En la medida que nuestra investigación es, en esencia de orden cualitativo, no es nuestra pretensión crear leyes universales para entender este tipo de prácticas del arte callejero, sino entenderlo como un fenómeno particular sucedido en la Manizales de hoy, teniendo la experimentación práctica como elemento esencial.

Así entonces, la investigación propone, a partir de una aproximación hermenéutica y fenomenológica, en la que se ha interpretado constantemente la experiencia alrededor de la práctica estética escogida, recoger los procedimientos y técnicas utilizadas en el trabajo de campo, las fuentes primarias, e integrarlas con postulados teóricos, esperando contribuir tanto al entendimiento metateórico del arte urbano contemporáneo, como a comprender las nuevas prácticas en la ciudad a partir de éste. Optar por una investigación cualitativa de orden interpretativo, a partir de la experiencia humana y de la vivencia no solo físico-espacial, sino también simbólica de la ciudad, pone al servicio de la arquitectura, la filosofía y, especialmente

del arte, claves interpretativas que explican la actualidad del arte callejero en una ciudad como Manizales, extrapolable a otros escenarios.

De acuerdo a la categorización que hacen Marshall y Rossman (2006) citado por Mejía (2016) sobre las técnicas para realizar este tipo de investigaciones cualitativas, la nuestra recoge la revisión documental, la observación, la entrevista, la fotografía entre otros, como técnicas de captura de la experiencia. El arte callejero, como un constructo a manera de repositorio, dado que se le puede considerar un “documento producido en la vida cotidiana” (Marshall & Rossman, 2006, pág. 79) y, por tanto, un documento de primer orden en tanto es narrativa del fenómeno mismo.

El trabajo de campo realizado, nos ha permitido evidenciar de una manera clara nuestro estudio de caso, y asimismo, darle utilidad y coherencia a los recursos utilizados en tanto que instrumentos de recolección, estableciendo una relación dialógica entre investigadores y habitantes y/o ciudadanos, quienes han hecho parte fundamental en el proceso investigativo. La manera cómo hemos abordado nuestro fenómeno, da cuenta de un intento por utilizar estas herramientas y tener una experiencia sensible del mismo, otorgándole a las prácticas del habitar urbano en la ciudad una impresión humanizante.

Evidenciaremos de esta manera, cuáles fueron las técnicas y herramientas aplicadas en nuestra investigación, para advertir cómo nos han permitido conocer el arte callejero en la ciudad de Manizales. Podríamos señalar que han sido dos las aproximaciones documentales al problema. Por un lado, lo que llamamos fuentes primarias que refieren al trabajo de campo realizado, y por el otro, las fuentes secundarias referidas a los autores y textos en los que nos hemos apoyado para argumentar y fundamentar de una manera más certera nuestra indagación.

Para reconocer el fenómeno, en el trabajo de campo, junto con la observación directa, hicieron parte la localización (localización) de estas expresiones, entrevistas, fotografías, la identificación, y la caracterización del arte callejero arte urbano como objeto de estudio. Como fuentes secundarias, se analizaron teóricos que estudian el arte, la arquitectura, la estética, la filosofía y la ciudad, indagando autores no solo de la escena mundial, sino latinoamericanos y otros tantos colombianos, intentando establecer una conversación permanente y nutrida desde lo particular a lo universal y viceversa.

Las tres escalas tenidas en cuenta, corresponden a lo que ha pretendido el trabajo, es decir, darle tres dimensiones al fenómeno, primero con relación al arte, a partir de una expresión estética emergente contemporánea: el arte callejero, segundo con relación a la filosofía, en concordancia con el habitar y el lugar, y tercero con la arquitectura en lo público y común de la ciudad. Estas tres dimensiones nos han acercado al fenómeno en profundidad, en lo que acontece en una mirada integral y desde varias aristas.

El sustrato empírico de mayor evidencia fue el arte callejero y las narrativas encontradas a partir de éste, tanto espaciales como vivenciales, en las calles, en los siguientes momentos: Primero, la observación de lo público en la ciudad; segundo, el inventario de estas expresiones, que nos permite conocer su realidad físico-espacial, acompañado de fotografías y cartografías urbanas, deduciendo características y preponderancias a partir de su análisis. Tercero, las entrevistas a diferentes actores de la ciudad y, finalmente, la participación en los festivales del arte callejero en Manizales: ‘Manizales Biocultural’ y ‘Narrativas Urbanas’.

Nuestro corpus documental se compone, entonces, del inventario y localización realizada de las expresiones existentes, que tienen una temporalidad y dimensión que refiere a una fecha específica de corte por su realidad efímera y prolífica; las entrevistas a protagonistas de

instituciones del arte en la ciudad, artistas urbanos, promotores de festivales y transeúntes; encuentros, fotografías, videoclips, videos, entrevistas web, participación en festivales urbanos a manera de observadores, conversatorios y charlas acerca de arte callejero, que progresivamente se han organizado en los programas escogidos para tal fin.

A continuación, empezaremos a describir detalladamente los elementos metodológicos de los que nos hemos valido. Empezamos con la observación de la ciudad que nos arroja dinámicas variadas y diferenciadas que se han construido a partir de la aparición del arte callejero. Nuestra observación comienza con una aproximación no verbal y mayormente perceptual, sensorial y experiencial de los sectores de la ciudad donde aparece, acercamiento que se ha hecho continuamente entre el primer semestre del año 2019 hasta el primer semestre del año 2022. Esta observación con el tiempo y paulatinamente, se entrecruza con acercamientos verbalizados a grupos focales escogidos y diferenciados, quienes nos facilitan percepciones y miradas desde su experiencia tanto personal como colectiva en la ciudad, en relación con estas expresiones.

La pretensión de entender el fenómeno llevó a la realidad objetiva de Manizales, que sugirió realizar un inventario del arte callejero existente. Se empieza a desarrollar la localización de estas expresiones del arte callejero, que fue necesaria hacerla por comunas para un mayor entendimiento y orden, recorrido que se hace caminando múltiples veces la ciudad, proceso que paralelamente se complementa con el registro fotográfico de cada una de las expresiones y la identificación de los sectores donde se encuentran las prácticas del arte callejero.

Una vez hecho el trabajo de localización, las expresiones se localizan y se clasifican mediante un sistema de información geográfica (SIG), con el programa Quantum GIS Development Team 2020-QGis. Esta metodología permitió reconocer un panorama general del arte callejero en la

ciudad, que ha posibilitado comprender el fenómeno, interpretarlo y contrastarlo con teorías y realidades.

Como se mencionó antes, otra manera de sistematizar la observación se hace a partir de fotografías y videos de las expresiones en particular y las diferentes prácticas alrededor de ellas, en razón de que, como sugiere Sontag (2006), y lo refiere Mejía (2016) “la fotografía cambia las condiciones en que nos percibimos contenidos en el mundo, pues son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (pág. 71), por tanto el análisis de las imágenes capturadas, permiten no solo enriquecer la localización del arte callejero estudiado, sino también, nos facilita recoger escenas de la vida cotidiana sucedida en el espacio público de la ciudad de Manizales hoy.

El resultado más importante en este proceso, es que nos brinda una guía de lo visto, extrayendo los elementos estructurantes de este tipo de arte consecuencia de lo colectivo y el soporte de su andamiaje, que nos ha permitido comprender las condiciones significativas en su aparición que, posteriormente, serán susceptibles de ser extrapoladas, en ese intento por comprender el fenómeno como nuevo en la ciudad.

Otra estrategia de nuestro trabajo, fue la realización de entrevistas personales y vía remota, en razón de la pandemia derivada por causada por el virus SARS-CoV-2 (COVID-19) entre marzo de 2020 y mediados del 2021. Por un lado, las entrevistas hechas de manera presencial fueron transcritas y nos valimos del programa ATLAS TI para reunir y hacer más efectiva la información, programa que arroja predominancias que facilitaron el entendimiento, interpretación y análisis del fenómeno y donde, a partir de lo documentado, se generan categorías teóricas o emergentes. Por otro lado, las indagaciones remotas, se digitalizaron en el programa de Documentos de Google, programa que nos arrojó percepciones y visiones generales de grupos focales escogidos, acerca del arte callejero en Manizales. Estas herramientas nos permitieron

conocer de primera voz, los sentires acerca de este arte en la ciudad de Manizales, por todos los participantes en la dinámica. Tanto las entrevistas personales como las virtuales, nos permiten propiciar un acercamiento documentado y contrastado con el fenómeno.

Es de anotar que, la entrevista como herramienta, es el relato que da paso a la voz del otro bajo dos caracterizaciones particulares, como dice Scribano (2007) y refiere Mejía (2016): “Una, sosteniendo el enfoque dialógico que sustenta la interrelación bajo el reconocimiento del saber válido del otro y dos, el descentramiento, por parte nuestra, del saber que nos acompaña, en tanto depone su hegemonía y solo espera ser nutrido con el diálogo compartido”. (pág. 37)

La entrevista nos permite conocer la mirada del otro en la ciudad o el relato de su mundo creado a partir de las narrativas que se encuentran en el espacio público y su relación topofílica con la ciudad. El acento está en la dimensión narrativa con el otro y el análisis que recae no solo en las dinámicas establecidas en el espacio urbano a partir de las manifestaciones, sino también, en la producción físico espacial y en el habitar propio de una ciudad como Manizales.

Vale la pena anotar que en nuestra investigación, en lo que se refiere a las entrevistas a los ciudadanos, éstas se vieron afectadas por la pandemia de la Covid, ya que transeúntes y ciudadanos del común -no artistas urbanos-, rechazaron en la mayoría de los casos sus posibles aportes por el temor vivenciado en ese momento.

Estando el país paralizado por la pandemia de la COVID-19 en agosto del 2020, la administración municipal permitió en la ciudad de Manizales, realizar la IX versión de uno de los dos festivales más reconocidos de arte callejero en la ciudad: ‘Festival Biocultural’, y posteriormente conectarnos con el grupo humano y gestor de ‘Narrativas Urbanas’. Estos acercamientos nos permitieron conocer de primera mano las dinámicas ejercidas en tales festivales, no solo desde lo administrativo, sino desde los gestores y artistas, entendiendo estos

grupos de artistas urbanos, como grupos diferenciados que aparecen en la ciudad practicando un tipo de poder, empezando a tener un nuevo tipo de influencia en lo urbano. En la participación de la ejecución, planeación y desarrollo de estos festivales, se hicieron también entrevistas, fotografías y videos, que nos permitieron adentrarnos aún más en lo complejo de la expresión.

A partir de lo anterior, con posterioridad al trabajo de campo descrito y una vez organizada la información, se hace un análisis de la misma y se establecen analogías, pertinencias, coincidencias, coyunturas, contradicciones y posibilidades del fenómeno, puestas en conversación con las fuentes secundarias, con la intención declarada de comprender un fenómeno desde su particularidad intrínseca. Este diálogo establecido, tiene como propósito, permitir un vínculo objetivo entre nuestra mirada como co-protagonistas académicos, arquitectos e interesados en la producción de la ciudad, y observadores desprevenidos con diferentes percepciones y acercamientos al espacio urbano de Manizales; al establecer así un lazo que indefectiblemente nutra nuestra mirada y complemente aproximaciones conceptuales de los nuevos habitares a partir del fenómeno estudiado.

Todas las herramientas nombradas junto con los textos y autores estudiados, se consignaron en el programa ‘Voyant Tools’, que nos permite hacer análisis en forma de árbol (análisis semántico), concurrencia de códigos (por repetición de palabras) o nube de palabras, que nos ayuda a identificar también categorías, palabras y conceptos estructurantes de nuestra investigación.

Adicionalmente a lo anterior, también hicieron parte de nuestro proceso, liderar proyectos de investigación inscritos en la plataforma de la Universidad Nacional de Colombia - HERMES - llamados: ‘El arte urbano - una posibilidad para habitar desde la pluralidad’ y ‘El muralismo como intersticio’, proyectos de los que se desprendieron varios

productos entre ellos: un artículo en la revista *La ración*, ‘El arte urbano como posibilidad de imaginarios diferentes’, revista no indexada pero de gran estima entre los conocedores del arte callejero, y, un artículo en revista indexada *Revista de Arquitectura* llamado “El arte urbano como herramienta transformadora para una nueva ciudadanía – Manizales – Colombia”. También se participó en varios conversatorios nacionales en el marco de la ciudad virtual en el instituto de estudios urbanos de la Universidad Nacional de Colombia de la sede Bogotá y, de carácter internacional en la Universidad Autónoma de Barcelona, conversatorios en los que se socializó el proyecto, se participó en dos ponencias internacionales en Buenos Aires – Argentina llamadas “El espacio vivido: ampliando los horizontes del espacio concebido en la ciudad y “El arte callejero – Proceso sociocultural contemporáneo en la lucha por el espacio urbano - caso Manizales – Colombia, y, finalmente se ejecutó la dirección de un trabajo de grado de Maestría en Gestión Cultural, más tres trabajos de titulación de pregrado en Arquitectura.

Del mismo modo, se participó en un proyecto de investigación apalancado por la Universidad de Caldas, llamado: ‘Ciudades y comunidades latinas en la era digital. Estudio aplicado a la ciudad de Manizales’¹ Todos los productos mencionados están referidos a nuestra investigación central, dado que, nutrieron nuestro trabajo y enriquecieron tanto el proceso como los resultados del mismo.

La objetivación el fenómeno entre nuestra mirada, las fuentes primarias y secundarias, nos establecen la ruta para discernir y optar por ciertas reflexiones finales que dan cuenta de un trabajo de interpretación que se ha transversalizado en todo el proceso y dará cuenta de la

¹ Del proyecto de investigación apalancado por la Universidad de Caldas, llamado: ‘Ciudades y comunidades latinas en la era digital. Estudio aplicado a la ciudad de Manizales’ se desprendieron dos de los trabajos de pregrado en tutoría.

traducción de la experiencia y vivencia, que ha intentado recoger este texto, en los capítulos siguientes.

Los datos recogidos, nos dan cuenta de una nueva participación en la definición de lo urbano, participación exclusiva en el pasado inmediato por la administración municipal y los grandes poderes hegemónicos, que parece ser también ahora, influenciada por los ciudadanos del común, es decir por los otros. Nuestro rol ha sido un rol cercano y, en cierta medida activo frente al fenómeno, sin embargo, “manteniendo la distancia que nos obliga la mirada externa y el afinamiento de los sentidos sobre una percepción que podríamos nominar como un instrumento para ver a través de nuestros ojos”. (Mejía, 2016, pág. 71)

El estudio del fenómeno del arte callejero en la ciudad de Manizales, provoca en tanto dispositivo, una expresión que sugiere lugares mundanos, y, finalmente, nuevos y diferenciados modos de habitar lo público de la ciudad, asuntos que más adelante les daremos su propio análisis.

Para concluir, los planteamientos propuestos precisan la naturaleza ontológica de la investigación, pues básicamente lo que importa es el ser de las cosas, que se podría acercar a preguntas de tipo filosófico, puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos que nutren nuestro trabajo.

1. El arte callejero como fenómeno

1.1. Historia del arte callejero

Cada movimiento social y político, nacional o internacional, ha dejado su impronta en el registro mural. Las razones que llevan a escribir sobre los muros dependen del lugar y del tiempo. y siempre los muros como protagonistas del devenir, como testigos del acontecer, convertidos en el mejor termómetro de la vida social. (Castillo, 1997, págs. 222,223)

En este apartado, comprenderemos la noción de arte callejero, que se traduce del inglés ‘Street Art’, término más conocido para el fenómeno. El arte callejero tiene diferentes acepciones como Street Art, Urban Art, Graffiti, Post-graffiti, Writing, Writing Art, muralismo, arte urbano, Getting up, Aerosol Art; aunque las fronteras semánticas diferenciales no se hallan rigurosamente marcadas entre estos términos, Figueroa (2017) propone tres elementos fundamentales característicos de esas expresiones: el carácter artístico, la voluntad de estilo y la aspiración de constituirse en un arte visual como distintivos.

Por otro lado, aunque probablemente esté ligado al arte rupestre, nos interesa, dadas sus características particulares, el llamado ‘Grafiti’ que surge en Estados Unidos a finales de los años setenta - se convierte posteriormente en el llamado ‘Street art’ - cuando un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empiezan a:

...hacerse ver [getting up], esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres... y desde entonces, lo que nació como una tímida tentativa de unos cuantos adolescentes se ha convertido en

un movimiento que integra a miles de jóvenes, cuyas pintadas constituyen en muchas ocasiones murales inmensos y llenos de colorido. (Castleman, 2012, pág. 26)

Por otro lado, para entender este tipo de expresión, ha sido preciso asimilarlo como parte del post-moderno; no solo por el tiempo en que se gesta, sino también, por las características implícitas en éste como expresión; pues es alrededor de los años 70, como lo sostiene Jimenez (2010), que la academia empieza a legitimar prácticas diferentes a la escultura y a la pintura, período que concuerda con las primeras apariciones de lo que llamamos en esta investigación arte callejero. También lo podemos asociar con el planteamiento de Ana María Guasch (2005), quien sostiene que en este tiempo hay una desmaterialización de la obra de arte, o como lo dice Marchán Fiz (1994), hay un cambio del arte objetual al arte del concepto; Gadamer (1991) por su parte en habla del propósito del arte actual como inmerso en el juego, la fiesta y el símbolo, y, finalmente con Rancière (2014), quien sostiene que el nacimiento del régimen estético tiene que ver con la emancipación de las maneras de hacer arte.

Las aproximaciones de estos autores, coinciden con las características encontradas en lo observado y experimentado del arte callejero que veremos en el desarrollo del trabajo, y, a pesar de que las entendemos bajo la argumentación del régimen estético, sin embargo, la discusión sobre si este tipo de expresiones son arte es controversial, a pesar de las muchas posibilidades que ha brindado la contemporaneidad para comprenderlo como tal, respecto a ello Figueroa (2017) sostiene que “Pueden distinguirse solamente por su confrontación respecto a un patrón de medida cultural que procura situarlos en un pasaje de luz y sombra, y que prácticamente tiende a identificar ‘marginal’ con ilícito o a considerar ‘arte’ como antónimo de vandalismo” (pág. 27). Y prosigue más adelante: “La definición del grafiti se ajusta a su entidad como una actividad dinámica que ha adoptado múltiples formas a lo largo de la historia del ser humano y cuyo

patrón de medida se encuentra supeditado a otros patrones igualmente maleables, que forjan la cultura de cada momento”. (pág. 40)

Por otro lado, Silva (2006) dice que el grafiti, conforma un sistema de comunicación determinado por las siguientes ‘valencias’: marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad y fugacidad. Éstas, a su vez, están motivadas por unas causas sociales, denominadas ‘imperativos’ (comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social), de los que, los tres primeros, son indispensables para considerar un texto como grafiti: “la inscripción urbana que llamamos graffiti corresponde a un mensaje, o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad” (Silva A. , 1987, pág. 42). Cuando no tiene alguna de las valencias básicas, propone llamarlos “grafiti de pobre cualificación”, dentro del que se pueden distinguir varios tipos: “información mural”, si le falta la connotación marginal, “manifiesto mural”, cuando no es anónimo, y “proyecto mural”, si carece de espontaneidad.

Ahora bien, es fundamental en esta tarea de comprender el fenómeno del arte callejero sucedido actualmente, que ha sido producto de un proceso que surge a partir de causas económicas, sociales, y políticas concretas que, propician una subcultura urbana de tal naturaleza que, logra establecer vías de comunicación diferenciadas en lo urbano. Ahora, entendiendo lo urbano como perteneciente o relativo a la ciudad, este fenómeno nos interesa, en la medida que, al ser práctica estética sucedida en la urbe, ha provocado relaciones y prácticas sociales diferentes a las anteriormente establecidas. Como lo sostiene Fernández (2018): “Una obra de arte, por tanto, no puede ser entendida desde fuera de la historia del arte, y la propia historia del arte no puede ser entendida sin la idea de cultura” (pág. 202), esto nos refiere a su elemento histórico; en este sentido según los planteamientos de Ranciere, este tipo de expresiones dadas

las características encontradas en el desarrollo de la investigación, las catalogamos dentro del régimen estético y de la historia actual, por tanto, se contiene dentro de la historia del arte actual.

Es de anotar que a pesar de los múltiples nombres que las personas le otorgan al arte callejero, es el llamado ‘Grafiti neoyorquino’ en el que se funda el fenómeno que se presenta hoy en las ciudades contemporáneas y por tanto, se ha hecho necesario entenderlo desde este lugar. Es así como en la versión del año 2022 del diccionario de la Real Academia Española de la lengua, se recomienda el uso del término grafiti, ya que en español la grafía ‘ff’ no existe y la definición que encontramos es: “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”. (2022)

A partir de esta definición, historiadores como Figueroa (2017) le confieren el origen del grafiti a las pinturas rupestres, mientras Garí (1995), considera que estas expresiones al ser de carácter privado, prescinden del carácter esencial del grafiti, en la medida de ilícito y subversivo, al respecto Fernández (2018) sostiene: “El grafiti antiguo no era ni mucho menos revolucionario, todo lo contrario, era producido por y para las élites” (pág. 183). Estos argumentos atribuidos por algunos autores al grafiti como vandalismo, ilegalidad o efímero, son dudosos para Figueroa, quien considera que el carácter se lo otorga al patrón político-cultural donde se manifiesta la expresión, más no la naturaleza del fenómeno mismo. El historiador considera que es más bien una característica represora de esta época donde los impulsos “Los diverge en centrales o marginales, y dentro de estos, en lícitos e ilícitos, por sí mismos o por su figuración” (Figueroa, 2017, pág. 27). Por su parte Corredor Matheus afirma:

La sociedad ha cambiado profundamente desde los días anteriores a la destrucción de Pompeya, pero el ánimo, el impulso y, en última instancia, el hombre que trazó unas frases en los muros de la

ciudad romana son, en nuestra opinión, esencialmente los mismos que llenan de dibujos y palabras el metro de Nueva York o los muros de cualquier ciudad moderna. (Castillo, 1997, pág. 213)

No cabe duda que muchos de los grafismos que encontramos en el transcurso de la historia, tienen implícitas muchas de las características del grafiti actual, como la intención de hacerse públicos, de provocar al espectador, de llamar la atención, es decir, tienen presente la máxima de Fiore y McLuhan (1969) de que ‘el medio es el mensaje’; no obstante, las diferencias en las expresiones que anteceden al grafiti actual, desviarían nuestra atención, siendo nuestro interés en esta investigación, el arte callejero o grafiti contemporáneo.

La primera expresión que se relaciona directamente con el arte callejero que aparece en las ciudades hoy; fue una tradición del grafismo calificado como ‘Hobo grafiti’ en el siglo XIX, que aparece en trenes de mercancías americanos donde trabajadores del ferrocarril, polizones y transeúntes, empiezan a marcar con tiza sus nombres en los vagones, tejiendo de esta manera una red con marcas que establecen un lenguaje propio que funda cohesión en la comunidad. Este antecedente, lo traemos a colación en tanto se instala como práctica que crea una red y establece relaciones entre una comunidad en particular, de maneras que les son propias y con un lenguaje característico. La red, como veremos más adelante, es uno de los recursos que el arte callejero contemporáneo tiene, como una de sus características principales.

Posteriormente hubo expresiones religiosas y políticas, ejemplo de ello es Mr. Eternity (1884-1967), predicador, quien tras una epifanía marcó con tiza la palabra: ‘eternidad’, letras estampadas a raíz de las protestas estudiantiles en mayo de 1968; conforme a ello Castillo (1997) considera que “...los muros de la ciudad se toman como fuente de manifestaciones políticas, reivindicativas, de protesta, poesía y filosofía” (pág. 221). Estas muestras las podemos entender como cercanas al fenómeno que nos interesa, en la medida de su repetición en lo urbano y su

espíritu político; no obstante, aún para esta fecha, no son reconocibles como fenómeno característico de la ciudad. Un espacio público conceptualizado como contenedor de imágenes instaaura lógicas alternativas de comunicación; sus connotaciones son variadas, dado que en algunos casos se los puede apreciar como fuente de transformación ornamentada de paisajes preexistentes, y en otros, como alteraciones de los mecanismos de control.

Ahora bien, posterior a la crisis económica de 1929 en Estados Unidos, tras la migración de comunidades desplazadas a las grandes ciudades, arriba a Nueva York una población negra, lo que provoca, entre otras circunstancias, la llegada de valores culturales a la gran ciudad como el jazz, los blues y el ragtime; lo sucedido modifica las relaciones y prácticas sociales ejercidas anteriormente en lo urbano, asunto estructural para entender lo que deviene en la cultura del hip hop.

Es así como en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, se empieza a instaurar la subcultura del hip hop; que tiene cuatro elementos que le son fundamentales: grafiti, breakdance, rap y djing, prácticas alternativas para manifestar la incomodidad de una población pobre dentro de un entorno hostil. El grafiti, entonces, es uno de los mecanismos que utilizan los jóvenes para expresarse, escribiendo (writing) sus nombres en sus barrios, en los parques, en las estaciones de metro, y forman grupos llamados (crew's); empiezan a forjar comunidades que tienen prácticas hasta ahora no vistas en lo urbano, al desafiar cánones impuestos por una autoridad que no los representa y de la que no se sienten parte.

Este grafiti practicado desde la subcultura del hip-hop, es llamado 'grafiti hip hop', que podemos diferenciar en dos fases: la primera desde los setenta hasta los años ochenta, y la segunda desde los ochenta hasta los noventa. La primera fase, tiene como figura central la firma (tag), donde se articula la caracterización del grafiti en Nueva York, siendo alrededor de ésta

todas sus variantes estilísticas y demás. Con el inicio de Demetrius quien firmaba Taki183, y muy pronto tuvo invadida a Nueva York con sus firmas, rápidamente cientos de jóvenes en Nueva York, especialmente los atraídos por el rap, el breakdance y el hip hop, empezaron a firmar por toda la ciudad. Éstos, empezaron a adoptar el nombre de escritores (writers), y ganaban estatus en tanto más firmas hubiera de ellos en toda la ciudad, como lo llama Fernández (2018) el don de la ubicuidad, y en cuanto más peligrosos y arriesgados fueran los lugares donde las hacían.

La segunda fase de este fenómeno llamado ‘graffiti hip hop’, se empieza a dar a partir del desarrollo de un estilo particular, en el que la complejidad de las firmas es paralela a la perfección de las herramientas. Es así como ya las estaciones y demás sitios donde pintaban estaban bombardeados con sus firmas, y empezaron a intervenir los vagones de metro, en los que asumían un riesgo mucho mayor al de antes. Ese paso fue definitivo en cuanto el desarrollo del fenómeno, los vagones se empezaron a llenar de colores, empezaron a dejar las firmas imponiendo nuevos estilos, formas y colores que, aunque con una profundidad simple aún, se leía como una evolución de los famosos tags.

En la medida que iba evolucionando el graffiti y se encontraba por todos los rincones, fue en los años noventa que la sociedad lo percibió como un fenómeno relevante y, mientras la prensa los alababa como vanguardia, se empezaron a dar las primeras persecuciones abiertamente políticas e institucionales contra el mismo. Estas expresiones empezaban a poner a tambalear el sistema, que estaba acostumbrado a decidir absolutamente sobre el espacio común a todos, lo que desencadenó en una persecución hacia los writers o grafiteros hasta hoy vista.

A partir de allí, los writers empiezan a recibir ofertas comerciales; lo que para algunos grafiteros significaba que quienes aceptaban esos trabajos, ya no eran grafiteros sino artistas que

desdibujaban el espíritu ilegal y transgresor del grafiti. Sin embargo, cada vez empezaron a captar más trabajos de este tipo, dada la necesidad de subsistir, aunque a otros tantos les pareciera venderse a los poderes económicos e institucionales. La razón de verse en la obligación de aceptar la dinámica, no solo se dio a partir de la necesidad de sobrevivir, sino también dadas las persecuciones políticas anti-grafiti, que, finalmente siguen limitando hasta hoy la actividad en la calle.

En 1972 empezó la incursión del grafiti en las galerías, aparece la primera exposición de grafitis exclusivamente en 1973; de allí en adelante surgieron otras tantas galerías con este mismo propósito y se empezaron a crear puntos de encuentro para estos grupos. Ya en los años ochenta Fernández (2018) sostiene: “Se produce la gran explosión del grafiti en los ambientes underground del arte en Nueva York como nueva tendencia cultural de moda” (pág. 194). Lo anterior nos interesa en dos sentidos, el primero es evidenciar cómo el grafiti empieza a entrar al mercado del arte, y lo segundo cómo este tipo de expresiones sucedidas en lo urbano, comienzan a crear una subcultura reconocible y diferenciada.

El grafiti como fenómeno se expande hacia Europa, asunto que fue actor decisivo para esta expresión dentro del mercado de arte mundial. Es realmente, bajo la piel del grafiti y el hip hop que entra el arte callejero al viejo continente. En 1983 se inauguró la exposición llamada ‘Post-Grafiti’ en la Sidney Janis Gallery, exposición que se prestó para la institucionalización de lo que hasta ahora se había conocido como grafiti. Es de anotar que el paso del grafiti al post-grafiti, fue un paso cualitativo del fenómeno, que desencadena en un nuevo período de artistas urbanos, y empieza a darse el fruto maduro de un proceso artístico. Esta institucionalización de la que hablamos, se da inicialmente en el contexto de Estados Unidos y Europa, y aunque en Latinoamérica conserva aún un espíritu transgresor, se ha empezado a institucionalizar en varios

de sus territorios; es así como no solo existen convocatorias para este tipo de prácticas, sino recursos y espacios destinados para tal fin. Sin embargo, hay que decir que esta institucionalidad, sigue estableciendo una fisura entre el grafiti y el arte callejero o arte urbano como lo llaman la mayoría de personas, y según su naturaleza es permitido o no.

Con la nombrada institucionalización del grafiti viene el post-grafiti, conforme a Fernández (2018): “El prefijo redefine términos porosos y ambivalentes como el de marginalidad, dotándolo de un nuevo significado: joven, urbano, rebelde, fresco” (pág. 195). Así pues, la participación de estas expresiones ya no provenía de grupos al margen de la ley, y en este sentido individuos de las clases medias empezaron a hacer parte de estos grupos de tal manera que la actitud frente al fenómeno empezó a cambiar. A partir de este momento, el grafiti como se había conocido hasta ahora, empieza a desacreditarse y a atribuírsele a jóvenes desadaptados que quieren burlar la ley y a la institución y que, en definitiva, tienen como común denominador querer ensuciar las ciudades. La represión hacia el grafiti, hace que el fenómeno underground se desplace hacia el oeste de Estados Unidos, momento en el que se sumaron diseñadores gráficos, dibujantes de cómic, ilustradores y directores de cine independiente.

Ahora, no solo con la influencia del hip-hop sino del skate, el punk y el tattoo, se revitalizó y difundió de nuevo el movimiento generando un nuevo campo de producción cultural más inclusivo, que pasó a denominarse Street Art/Arte Urbano hasta nuestros días. Hubo galerías interesadas en mantener los valores característicos del grafiti, e igualmente grandes empresas multinacionales, empezaron a contratar trabajos para promocionar su marca con los writers. Lo anterior denota cómo, inevitablemente, el arte callejero – como lo hemos llamado en este trabajo – se tuvo que ir involucrando con la sociedad de consumo que suscita una discusión hasta hoy vigente.

Uno de los grandes asuntos a resolver según lo anterior, se contrapone con un planteamiento de Figueroa (2017) quien dice: “Lo importante es que la acción se ejerza sin tutela oficial alguna, de modo espontáneo, respondiendo exclusivamente al impulso del autor, aunque se ajuste a las condiciones existentes y las motivaciones dialoguen con las circunstancias” (pág. 41). La reflexión de Figueroa es tentadora, pues le quitaría al arte callejero autorizado y acordado el sentido que le atañe como fundamental.

No obstante, es solo hasta 2014 que las galerías empiezan a hacer retrospectivas sobre artistas del grafiti/arte callejero e, incluso, se empiezan a vender obras extraídas de la calle. Desde la fecha muchos artistas urbanos de gran importancia, pero es Banksy quien ha sido un fenómeno del arte callejero, probablemente, el artista más polémico y controvertido de nuestros tiempos, quien a pesar de que ha sido laureado en varios ámbitos del arte, como lo refiere Fernández (2018, pág. 197), para otros es un vándalo.

Hoy en día, podemos constatar el arte callejero como un fenómeno que se ha extendido por toda Latinoamérica, cuyas condiciones políticas, económicas, culturales y sociales le son propias. Sin embargo, llama la atención cómo siendo un territorio diametralmente diferente a donde se gesta en principio el arte callejero, se pueden observar características similares, como una subcultura urbana que advierte a través de sus expresiones un descontento generalizado con la institución.

En América Latina el arte callejero se gesta como una expresión reflejo de la inequidad y desigualdad del territorio, siendo subversivo y teniendo un carácter visiblemente político. En consecuencia, ha sido en sus inicios, realizado por sectores insatisfechos e invisibilizados por el sistema y/o como manera de expresión liderada por actores en el espacio urbano, que no habían

tenido voz hasta ahora. Ejemplo de ello son las prácticas de este tipo en Brasil, sucedidas desde jóvenes de las favelas, como lo anota Caldeira (2010):

Transgreden, ignoran límites, invaden todo tipo de espacios, los resignifican y se apropian de ellos para marcar la discriminación que sufren. Constante y repetidamente cambian el espacio público en el que a menudo son perseguidos. Sus inscripciones son continuos recordatorios de las desigualdades sociales. Inundan la ciudad, no dejan espacio vado, y de ese modo impiden que los ciudadanos tengan hacia dónde desviar la mirada. De manera más radical, se hacen eco de la demostración de los muros privados y proclaman que cualquier superficie vuelta hacia afuera es pública. Así, desafían los límites de la propiedad privada y las distinciones entre público y privado. (pág. 141)

Dado lo anterior, es necesario precisar que en este trabajo el fenómeno que hemos nombrado arte callejero, nos interesa en tanto se instala en la ciudad contemporánea, en la medida que transforma y altera la fisicidad de lo colectivo y lo público, al modificar no solo lo espacial, sino lo simbólico que nos cohesiona como conjunto, asunto que altera los imaginarios de quienes la habitan, en la medida que ha ido transformando los escenarios de lo urbano, ha sido partícipe importante en la transformación de la percepción de la ciudad y de sus nuevas dinámicas. Silva (2006) nos dice acerca del arte callejero: “entra en conexión con nuevas fantasías, mitos, realidades y vivencias espacio-temporales que pertenecen a un territorio particular fundándose en él”.

Para concluir consideramos a Figueroa (2017) quien nos presenta una idea muy sugerente de lo que entiende como grafiti:

El grafiti es la representación gráfico-plástica fuera de lugar, (impropia, marginada o marginal), conforme a las normas pertinentes y respectivas de su época o marco cultural, que deja huella física sobre un soporte por una acción directa y que se ha realizado voluntariamente y sin tutela. (2017, pág. 42)

La anotación del autor, hacer referencia a los que más adelante plantearemos como tags o firmas y grafitis, en tanto son los que se presentan en la ciudad de una forma marginal, inapropiada o sin tutela.

De este modo, y a partir de conocer la historia y antecedentes de nuestro fenómeno, nos es fundamental situarlo geográfica y espacialmente en el propio territorio, y, así mismo estudiar su historia particular. Es por tanto necesario que en el próximo apartado nos concentremos en la aparición del fenómeno en Manizales, ciudad donde centraremos nuestro objeto de estudio y donde tanto las particularidades como las réplicas y lo común de lo recientemente descrito, cobran vigencia y sentido.

1.2. Historia del arte callejero en Manizales

“Frente a la idea estática y utópica de una ciudad blanca como sinónimo de lugar limpio y pulcro en el que habita la sociedad perfecta, nos encontramos en un espacio vivo y dinámico, un lugar de encuentros y desencuentros, de paradojas y contradicciones, en el que no existe el ciudadano impecable, existe la pluralidad y el conflicto, y en el que el graffiti es la forma visible y testimonio material de esa situación”.

(Figuroa, 2009)

Para empezar este apartado, es preciso decir que el arte callejero en Colombia, al igual que en Latinoamérica, ha sido el resultado de circunstancias políticas, sociales y económicas particulares, que han detonado fenómenos de todo tipo, entre éstos las ‘expresiones pictóricas estéticas emergentes’, como muestra e intención de enfrentar la hegemonía hasta ahora instalada en lo público de la ciudad de una manera diferenciada, sobre todo, como manifestación de descontento contra las lógicas de poder más anquilosadas, tradicionales y severamente autoritarias. Figuroa (2017) dice:

La implantación de un sistema educativo represivo o coercitivo a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea contribuyó a focalizar el imaginario del graffiti hacia la iconoclastia de los discursos oficiales, la fruición por fantasear con lo prohibido y el deseo de despojarse de toda corrección formal. (pág. 58)

Estas nuevas problemáticas, desembocan en prácticas urbanas que hoy diferencian la construcción y producción social de las ciudades contemporáneas que, se ven también reflejadas en las formas tangibles de su espacio urbano. A partir de estas consideraciones, vemos cómo el

fenómeno objeto de nuestra investigación, ha aparecido en una escala creciente y significativa en los últimos años en la ciudad de Manizales, que, como es de esperarse, ha tenido condiciones específicas.

Daremos primero, para entender el fenómeno localizado, un recorrido corto por la aparición del arte callejero en Colombia, para posteriormente, centrarnos en la ciudad de Manizales. “El grafiti en cada lugar tiene sus peculiaridades y su uniformización sería tan antinatural como la misma uniformización de sus culturas, sociedades y territorios”. (Castleman, 2012, pág. 14)

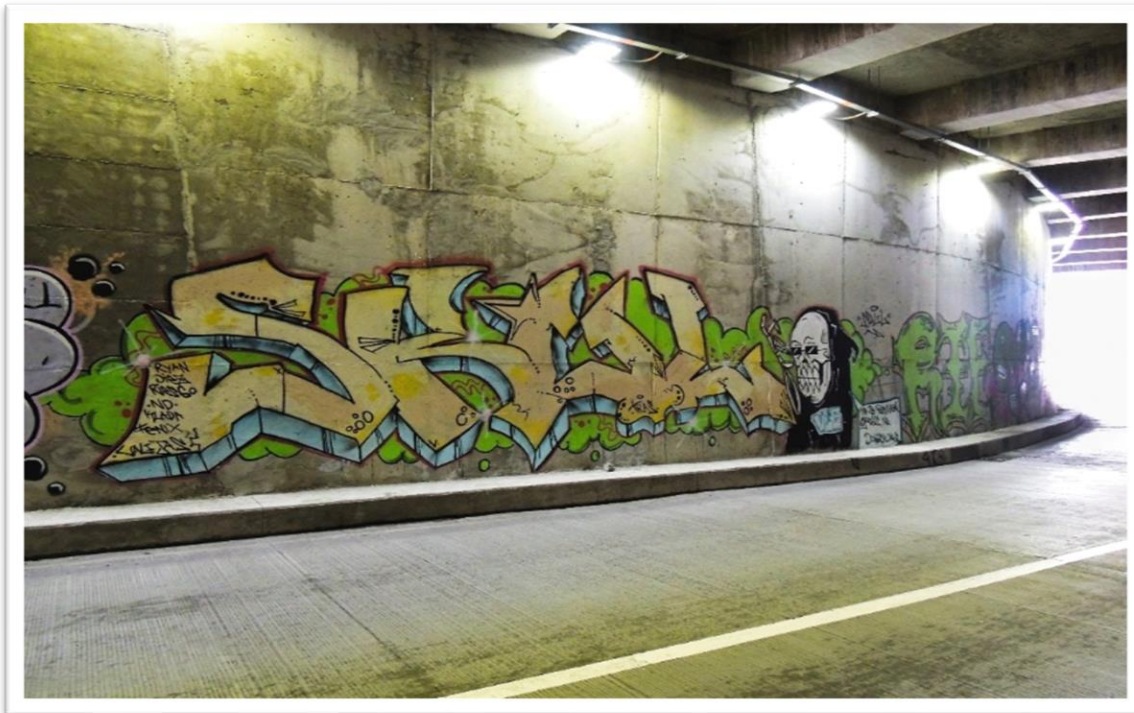
Las investigaciones del arte callejero como fenómeno y objeto particular de estudio, no son muchas en Colombia, es por ello que hay todavía un amplio espacio a ocupar, sobre todo a partir de una mirada interdisciplinar que esperamos ir llenando con nuestra investigación. En este sentido podemos nombrar a Armando Silva (2006) que se ha ocupado del arte callejero -o arte urbano como él lo nombra-, especialmente de las percepciones e imaginarios que crea el ciudadano a partir de éste y sus estudios adyacentes; asimismo, a Juan David Quintero² (2020) historiador y conocedor del arte callejero en Colombia, quien ha relatado a través de artículos de prensa, de revistas, de conversatorios y de entrevistas hechas en el trabajo de campo, el contexto y la historia de lo que ha sido el fenómeno en nuestro país.

Por otro lado, para conocer la historia local de estas expresiones nos hemos valido de entrevistas con artistas y gestores del arte callejero en Manizales, de la observación, del análisis hecho a partir de la geolocalización, dado que aún no se encuentra un registro escrito.

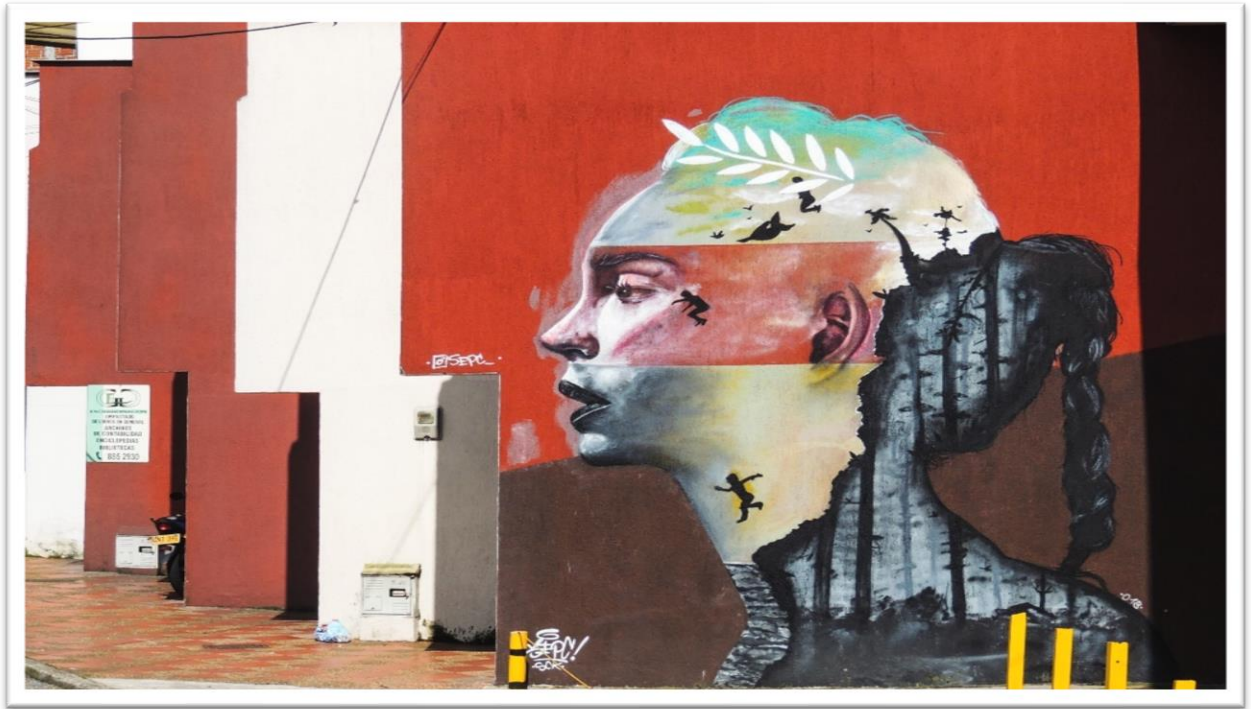
² Historiador, investigador, gestor cultural y curador independiente por más de 15 años en el campo de las artes contemporáneas nacionales como internacionales.



6. Marulanda, A. (2020). *Letras firmas/tags* [Fotografía]. Manizales



7. Valencia, V. (2022). *Grafitis* [Fotografía]. Manizales



8. Valencia, V. (2022). *Graffiti tipo mural* [Fotografía]. Manizales



9. Amador, C. (2021). *Las denuncias* [Fotografía]. Manizales

Hemos podido establecer que las primeras apariciones en Colombia, se manifiestan a mediados de los ochentas y se consolidan como un fenómeno, entendiendo éste como: “Toda manifestación que se hace presente a la conciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción” (RAE, 2022) desde el año 1980 según las fuentes entrevistadas, época de una violencia exacerbada en el país en la que encontramos sucesos como la toma del Palacio de Justicia en Bogotá, o las épocas más sanguinarias del narcotráfico en Medellín liderado por Pablo Escobar (Vélez, El diálogo y la paz, 1988).

Sus primeras expresiones, aparecen a manera de ‘Letras o firmas/tags’³ como acusaciones y/o marcación de territorios, esparcidas por donde estuvo instalada la devastadora violencia de estos años ejercida por grupos alzados en armas; estas expresiones tienen un carácter abiertamente político. Al respecto, Tonra⁴, artista manizaleño, dice: “Muchas de estas letras o grafismos nacieron de los diferentes grupos al margen de la ley que se conformaron en esta época y por este motivo, en sus inicios, no fueron aceptadas por la sociedad”. (2022)

Por otra parte, Quintero (2020) nos dice al hablar de los principios del arte callejero en Colombia: “Este aparece por primera vez en las ciudades de Medellín y Bogotá, a manera de letras o grafitis en la década de 1980”. Posterior a su aparición en Colombia, éste aparece en Manizales, una ciudad donde lo público había sido decidido e interferido hasta ahora exclusivamente por las hegemonías desde su fundación, y a partir de estas expresiones, empiezan a ejercer actores diferentes en la escena de lo público.

La aparición de este tipo de expresiones en la ciudad, tiene por tanto que ver con el paso de una ciudad reglada a una ciudad donde se empiezan a evidenciar otras voces; por tanto, emergen

³ Corresponden a letras, firmas o iniciales sencillas, tienen un menor nivel de complejidad técnica y gráfica según los mismos artistas y suelen ser unicolor. En la página 100 del texto se amplía la idea.

⁴ Jorge Giraldo González, conocido como Tonra, nace en Manizales en 1989, vive y trabaja en Bogotá. Artista plástico de la Universidad de Caldas.

nuevas prácticas en su habitar urbano, en las que interfieren más sectores de la ciudadanía. Manizales pasa de ser ciudad homogénea en su imagen y colorido, como Gómez (2022) la recuerda: “Manizales que se caracterizaba por ser una ciudad de blancos y beige’s”, a una ciudad de colores, que se caracteriza por la diversidad de este tipo de expresiones que hoy se encuentran a lo largo de toda su fisicidad, cada vez de manera más reiterada y contundente. Al respecto Gómez (2022) dice: “Hoy los espacios todos los podemos habitar desde la diferencia”.



10. Google Maps. (2017). *Manizales antes* [Fotografía]. Manizales



11. Marulanda, A. (2020). *Manizales ahora* [Fotografía]. Manizales

En Manizales, las primeras expresiones fueron más tardías que en el resto del país, como menciona Tonra: “Iniciando en los años 2002 y 2003 a manera de grafiti los que, en su mayoría, fueron realizados por artistas de otras ciudades como Bogotá” (2020). Después de las primeras y esporádicas ‘Letras o firmas/tags’, Lo2⁵ artista nos cuenta:

En el año 2008... se convocó a artistas plásticos y diseñadores visuales de la Universidad de Caldas, con el propósito de pintar la calle. Este grupo se llamó ‘Muros libres’... empezó a pintar muros con comunidades vulnerables en trabajos participativos y comunitarios... proyecto que para el año 2010 ya se había consolidado. Paralelamente, se hacían talleres en la comuna San José con niños, y les enseñaba a hacer letras, en un proceso igualmente colaborativo. En estos años, ya se empezaban a ver, además de las letras que iban apareciendo, intervenciones en stencil y cartelismo...empezaban a dejar huella en la ciudad. (Lo2, 2020)

Las primeras apariciones formales de estas expresiones en Manizales, son promovidas según Rodríguez⁶, en el marco de la novena versión del Festival Internacional de la Imagen de la Universidad de Caldas en el año 2009, (2022), evento de gran importancia y reconocimiento nacional e internacional realizado en la ciudad, que se caracteriza por mostrar, entre otras situaciones, evidencias de vanguardia del arte contemporáneo. (2022)

Posteriormente, a finales del 2011 fue el túnel de la calle 52 que “Empezó a estar bombardeado de letras” (Lo2, 2020). Ya en el año 2012, empezaron a aparecer los murales y grafitis de manera reiterada en la ciudad, y desde allí, se empezó a “Generar una historia dentro

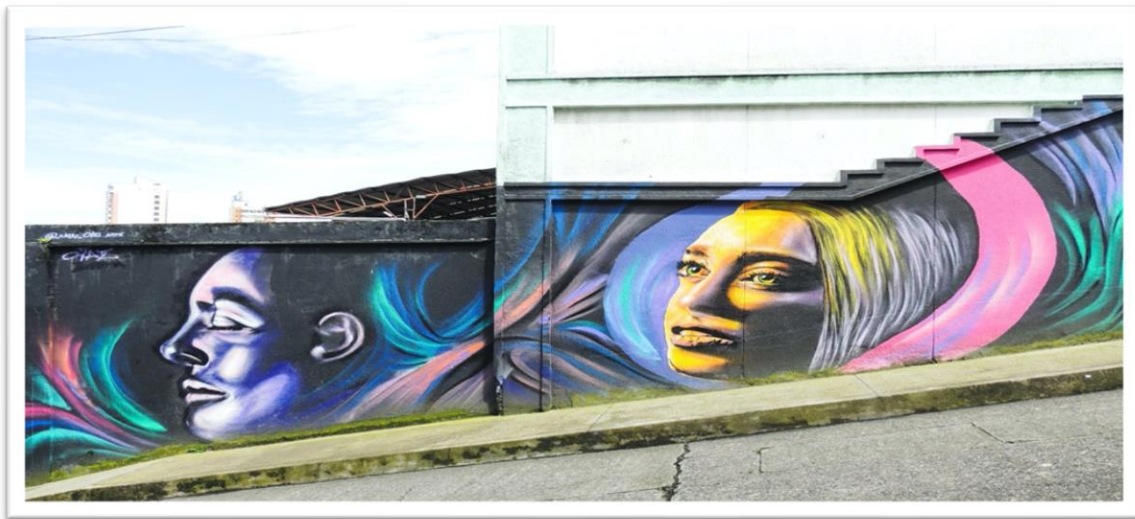
⁵ Juan Camilo Loaiza, conocido como Lo2, es un artista plástico. Su trabajo principal se centra en el muralismo y arte urbano como herramienta de comunicación y transformación social.

⁶ Ingeniero de Sistemas, Especialista en Educación Cultura y Política, aspirante a Magister en Filosofía, Gestor del Festival de Arte Urbano Manizales Biocultural, concejal de Manizales.

del arte urbano en Manizales... se empieza a generar un recorrido visual a través de obras en el ámbito urbano” (Lo2, 2020).

El inicio del arte callejero como fenómeno en Manizales, lo relacionamos con la consolidación de festivales para dicho propósito (año 2012), momento que coincide con la aparición de más expresiones de este tipo en la ciudad; y la ciudadanía lo empieza a percibir y a identificar como parte de su entorno. El Festival Narrativas Urbanas con versiones desde el 2012 hasta hoy, ha estado enfocado en que sus expresiones sean provocadas por narrativas de problemáticas sociales, políticas, de género, ambientales, de memoria e identidad; con una pretensión decidida de denuncia como afirma Lorena Gómez⁷, su fundadora:

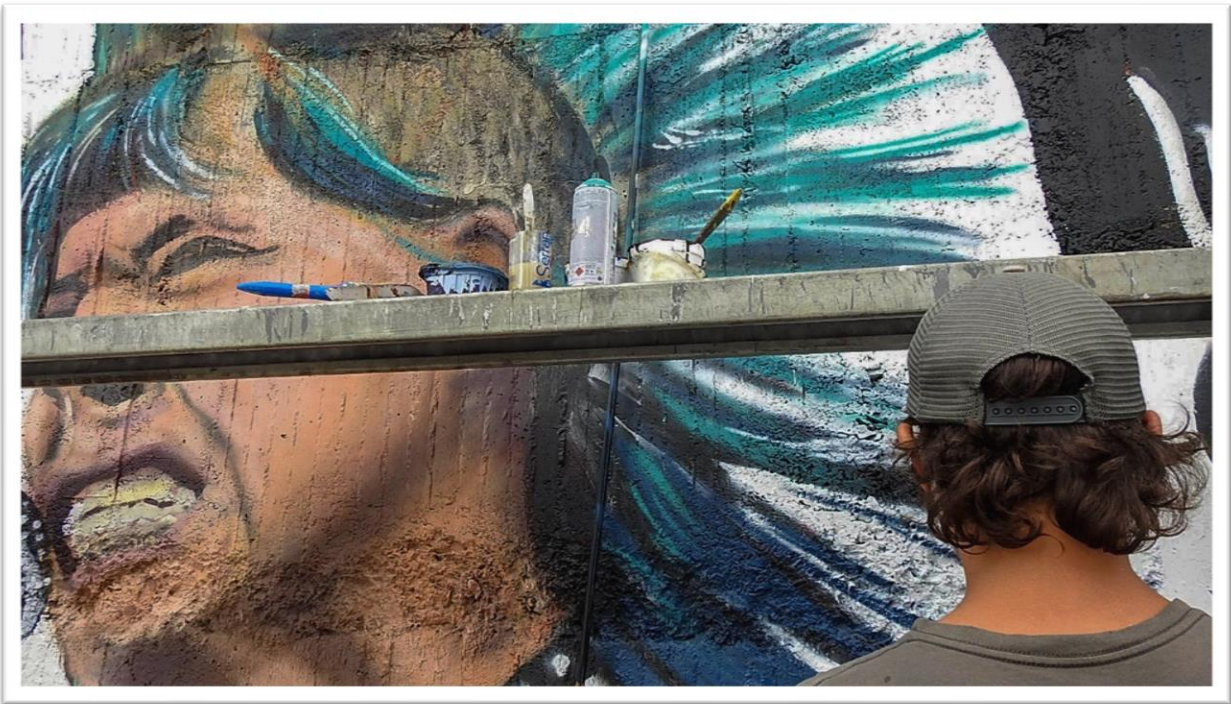
La intención del festival, primero que todo es un tema de narrar historias de la ciudad, por eso lo de narrativas, yo tengo que buscar cómo evidenciar un poco que en Manizales pasan cosas. Nace con la intención de evidenciar realidades. (Gómez, 2022)



12. Valencia, V. (2022). *Festival de Narrativas* [Fotografía]. Manizales

⁷ Trabajadora social de la Universidad de Caldas, vinculada a diversas organizaciones juveniles, sociales y de participación ciudadana; desde el año 2003 he participado de procesos con mujeres y con jóvenes sobre el abordaje de la prevención, mitigación y reducción del consumo de sustancias psicoactivas en el departamento de Caldas.

Posteriormente, el Festival Manizales Biocultural, liderado por Alexander Rodríguez, tiene su primera versión en el año 2013. Rodríguez, quien para la fecha de escritura de este informe final de investigación, es concejal de la ciudad y trabaja en pro de una política pública de arte callejero para la ciudad dice: “Nos ha gustado intervenir referentes de ciudad... el coliseo mayor, el coliseo menor... intervenimos el cable aéreo, un espacio pertinente para comunicar, por la rotación de personas que maneja, es decir el número de personas que podemos adecuar a través del arte urbano, que ese es nuestro principal objetivo” (Rodríguez, 2022). Por otro lado, surge el Festival Ciudad y Lomas, con una sola versión, en el año 2018.



13. Marulanda, A. (2022). *Festival Biocultural, Lo2* [Fotografía]. Manizales

Los festivales pretenden tender un puente entre los privados, la institución y los artistas urbanos, de manera que el arte callejero tenga una posibilidad abierta de intervenir el espacio público y, en este camino, transformar las percepciones e imaginarios del colectivo; igualmente es muy sentido su propósito de resignificar territorios y establecer prácticas distintas a las acostumbradas en lo urbano. En esta red establecida, los artistas son quienes pintan, los gestores quienes organizan, los privados quienes patrocinan y la institución quien autoriza; de acuerdo a ello, los festivales tienen la tarea de visibilizar realidades, o evidenciar problemáticas sociales y políticas según sus autores, sentidas por muchos y por otros no vistas.

Es así como los festivales facilitan los procesos de pintar la calle, al establecer una especie de negociación entre las partes. En este sentido, pese a que para algunas personas los festivales pueden llegar a desdibujar el propósito del arte callejero, que según nos cuenta su historia, es incomodar y transgredir los poderes instalados, estos festivales también parecen velar, en principio, por un carácter libertario, libre pensador y no de carácter disciplinario.



14. Marulanda, A. (2022). *Dinámica en Festival Biocultural* [Fotografía]. Manizales

En consecuencia con lo descrito, cada vez es más reiterada la presencia del arte callejero a lo largo de la ciudad; y además de las expresiones realizadas en los festivales, aparecen expresiones a modus propio, y otras tantas que se gestan, a partir de diferentes iniciativas para la recuperación de barrios y sectores de comunidades vulnerables. Es así el caso Solferino con la fundación ‘Huellas de vida’, que tiene como insignia “Solferino no es como lo pintan, es de colores” (Global Shapers, 2015) y San José, con la ‘Fundación Comunitativa’ (2022). Estos barrios hacen parte de comunidades vulnerables que históricamente han tenido problemáticas sociales de inequidad y de violencia profundas, para lo que el arte callejero, se ha usado como estrategia para contribuir en esas problemáticas en la pretendida transformación y resignificación de estos sectores.



15. Marulanda, A. (2020). *Mural en Solferino* [Fotografía]. Manizales

El arte callejero, funda un modo particular de actuar en Manizales, que hasta el día de hoy permanece como una red diferenciada que instaure lenguajes propios; esto tiene que ver con la instalación de nuevas expresiones en lo público, a manera de vías de comunicación alternas en la ciudad. Podríamos decir que estas expresiones, han sugerido maneras otras de ocupar el espacio público y que, las prácticas y relaciones que allí suceden, también se han empezado a modificar a partir de su aparición, asuntos que desarrollaremos en los capítulos uno y dos del trabajo.

Hoy, en la escena del arte callejero local podemos ver artistas, que pintan la calle, con una trayectoria reconocida, principalmente Sepc⁸ y Tonra, quienes han liderado la escena estas prácticas en Manizales; sin desconocer la activa participación de Mugre Diamante⁹, Cráneo One¹⁰, Lo2, Otis¹¹, Volátil¹², muralistas principalmente, y, Ana María Trujillo¹³ con carteles y stencil, entre otros medios.

⁸ Diseñador visual de la Universidad de Caldas; con enfoque en la imagen fija y más profundamente en la ilustración mediante la indagación de diferentes técnicas artísticas.

⁹ Es ilustradora, muralista y Diseñadora Visual nacida y criada en Manizales, Colombia. Comenzó a explorar narrativas urbanas transcribiendo las calles a través de letras en aerosol en 2010.

¹⁰ Mateo Valencia Flórez es un artista plástico y urbano de la ciudad de Manizales, estudiante de la Universidad de Caldas, que pinta bajo el seudónimo de 'Cráneo One', cuenta con una experiencia de 7 años.

¹¹ Gráfica Otis es un proyecto artístico y creativo que nace en la ciudad de Manizales en el año 2013. Otis es el seudónimo de Fernán Mejía maestro en Artes Plásticas graduado de la Universidad de Caldas.

¹² Firma con el seudónimo de 'Volátil', palabra asociada con las cosas que pueden volar, a lo cambiante, a lo efímero y al fuego. En este sentido, se convierte en una definición de su arte urbano, ya que su trabajo está lleno de cambios, de acuerdo a lo que va sintiendo y aprendiendo, similar a los mensajes que quiere reproducir en el mundo.

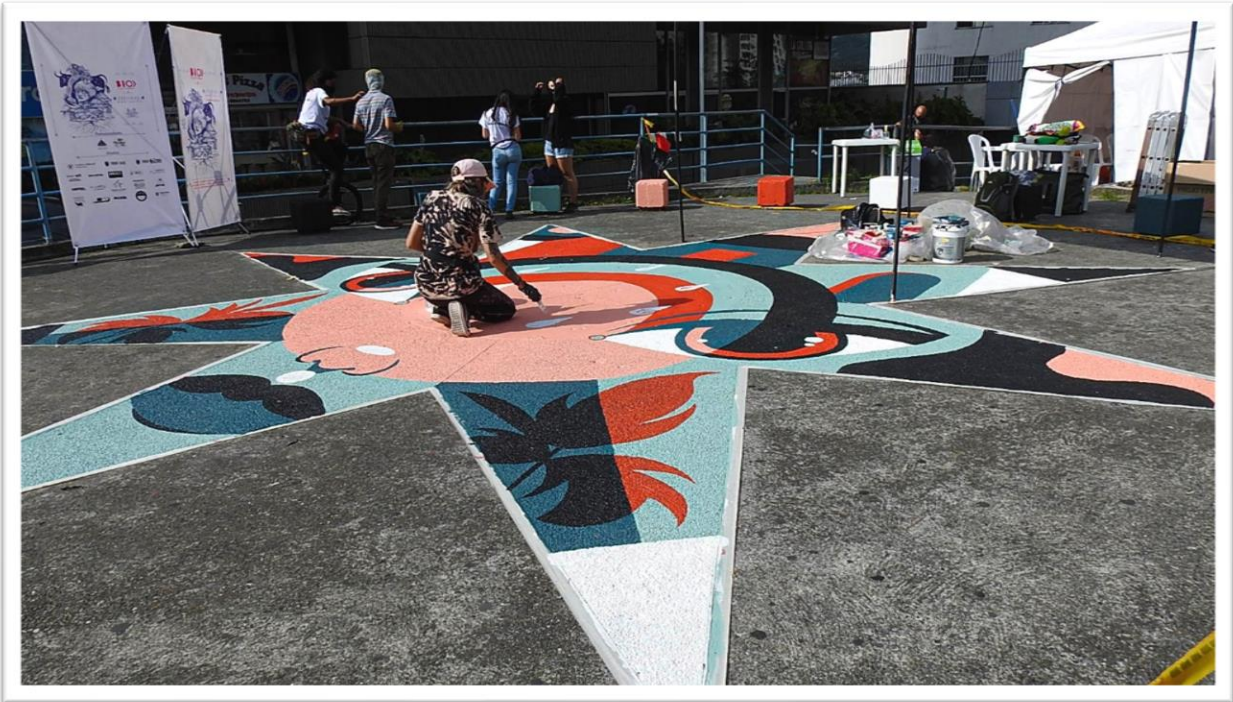
¹³ Artista plástica de la Universidad de Caldas. Directora y creadora del taller de gráfica y papel artesanal Perro de Agua, desde el 2016.



16. Marulanda, A. (2020). *Mural de Sepe* [Fotografía]. Manizales



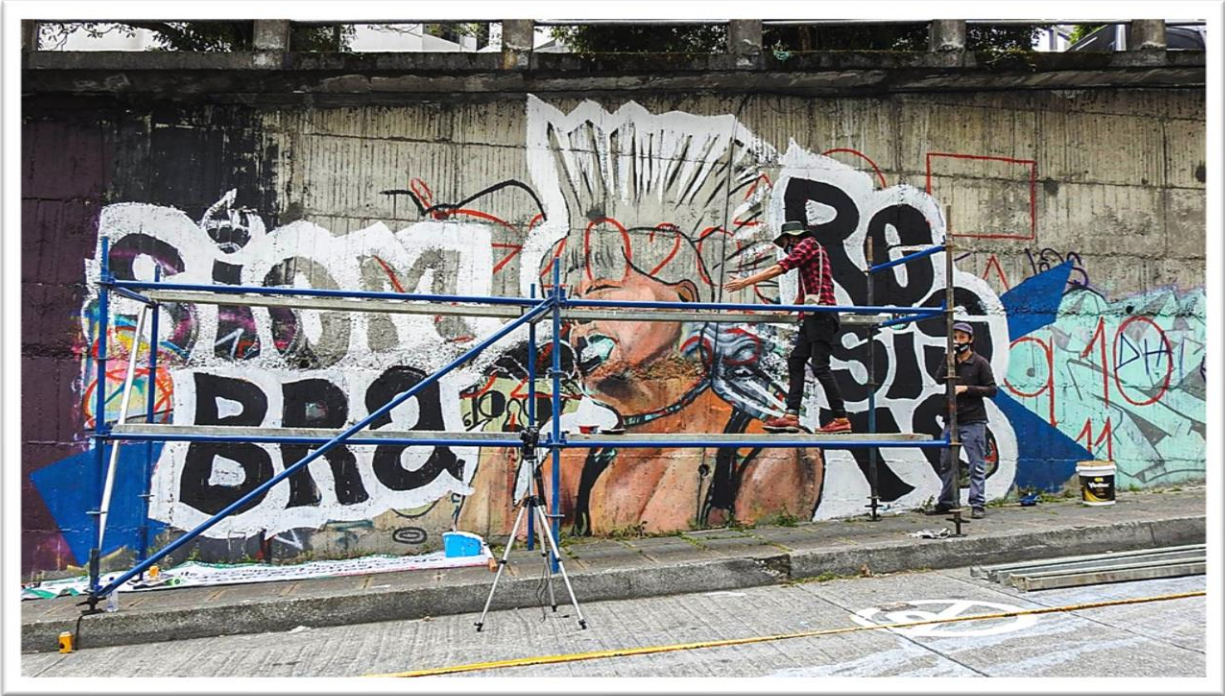
17. Valencia, V. (2022). *Mural de Tonra* [Fotografía]. Manizales



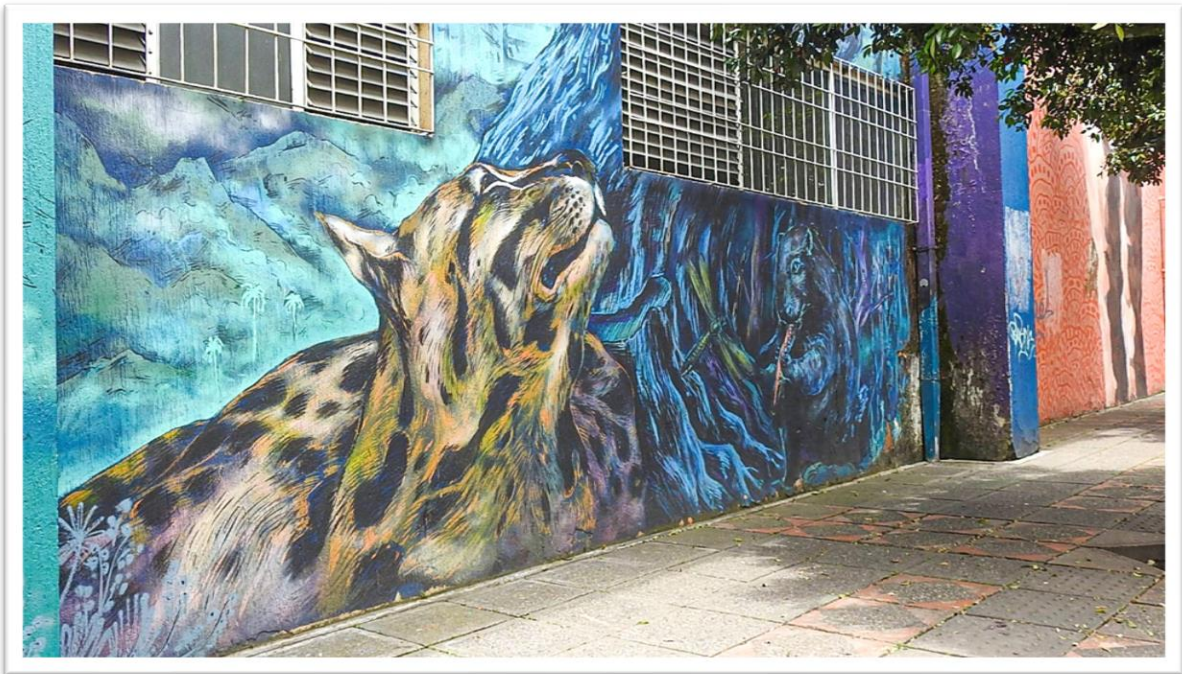
18. Marulanda, A. (2020). *Mural de Mugre Diamante* [Fotografía]. Manizales



19. Marulanda, A. (2020). *Mural de Cráneo One* [Fotografía]. Manizales



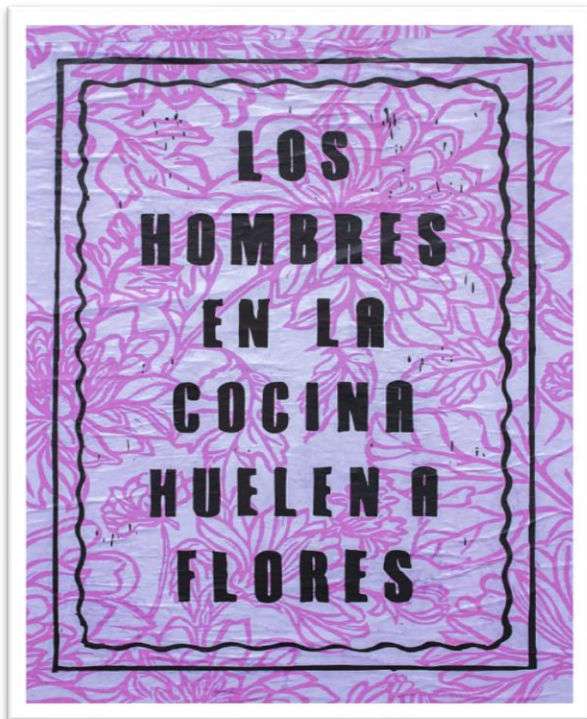
20. Marulanda, A. (2020). *Mural de Lo2* [Fotografía]. Manizales



21. Marulanda, A. (2020). *Mural de Otis* [Fotografía]. Manizales



22. Marulanda, A. (2020). *Mural de Volátil* [Fotografía]. Manizales



23. Ríos, C. (2020). *Mural de Trujillo* [Fotografía]. Manizales

Estos artistas tienen en su mayoría una formación universitaria en Artes plásticas, Diseño Visual o Diseño, y comparten en su mayoría aficiones paralelas relacionadas con el hip-hop como skate boarding, punk y tattoo. Estas prácticas son las que en ocasiones les facilitan entrar al mundo del arte callejero; es así como Lo2 nos cuenta que Sepc pertenece a la escena del hip-hop; él, Otis, Tonra y Cráneo One a la del skateboarding; él y Otis al ‘punky’ como ellos mismos lo llaman, entre otros. Otras actividades que tienen que ver de alguna manera con este tipo de expresión en tanto contestatarias, es la filiación de algunos de ellos, como Sepc, a las barras bravas del equipo de fútbol oficial de Caldas el ‘Once Caldas’, barra llamada ‘Holocausto’.



24. Valencia, V. (2022). *Actividad Avenida Paralela, Lo2* [Fotografía]. Manizales



25. Loaiza, J. (2020). *Mural de Skate, Lo2* [Fotografía]. Manizales



26. Marulanda, A. (2020). *Casa Gómez Arrubla* [Fotografía]. Manizales

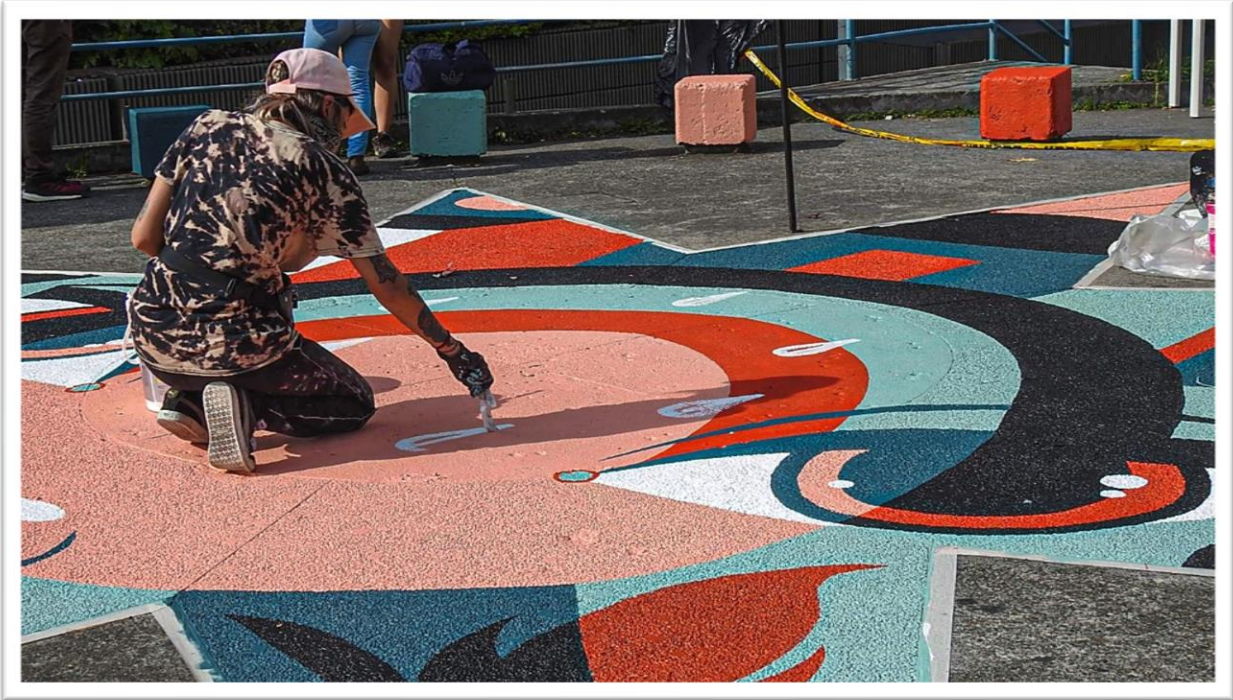
Por otro lado, los artistas urbanos para sobrevivir, tienen actividades alternas al arte callejero, ya que de éste les es imposible hacerlo. En realidad, la mayoría de ellos realizan piezas murales por encargo para instituciones públicas o empresas privadas, o para privados en casas y restaurantes, hacen pinturas en formatos pequeños, stencil, pines, calcomanías diseñadas por

ellos mismos, estampación de camisetas y tattoo. Estos recursos devenidos de estas actividades alternas al arte callejero, los usan no solamente para sobrevivir, sino también para pintar muros por su cuenta en la ciudad.

Otra circunstancia del fenómeno que ha sido definitiva para nuestra investigación, es la aparición de las expresiones que surgen a partir del estallido social sucedido en Colombia desde el 2019 hasta el 2021. En Manizales, ciudad que no fue ajena a las protestas, se empiezan a encontrar a partir del 21 de noviembre de 2019, expresiones estéticas urbanas como teatro, performance, circo, danza, eventos culturales y lo que hemos llamado aquí “expresiones estéticas emergentes”; éstas últimas, se destacan especialmente entre otras, y, expresan el descontento de muchos ciudadanos en razón de la situación del país, con el gobierno de turno.

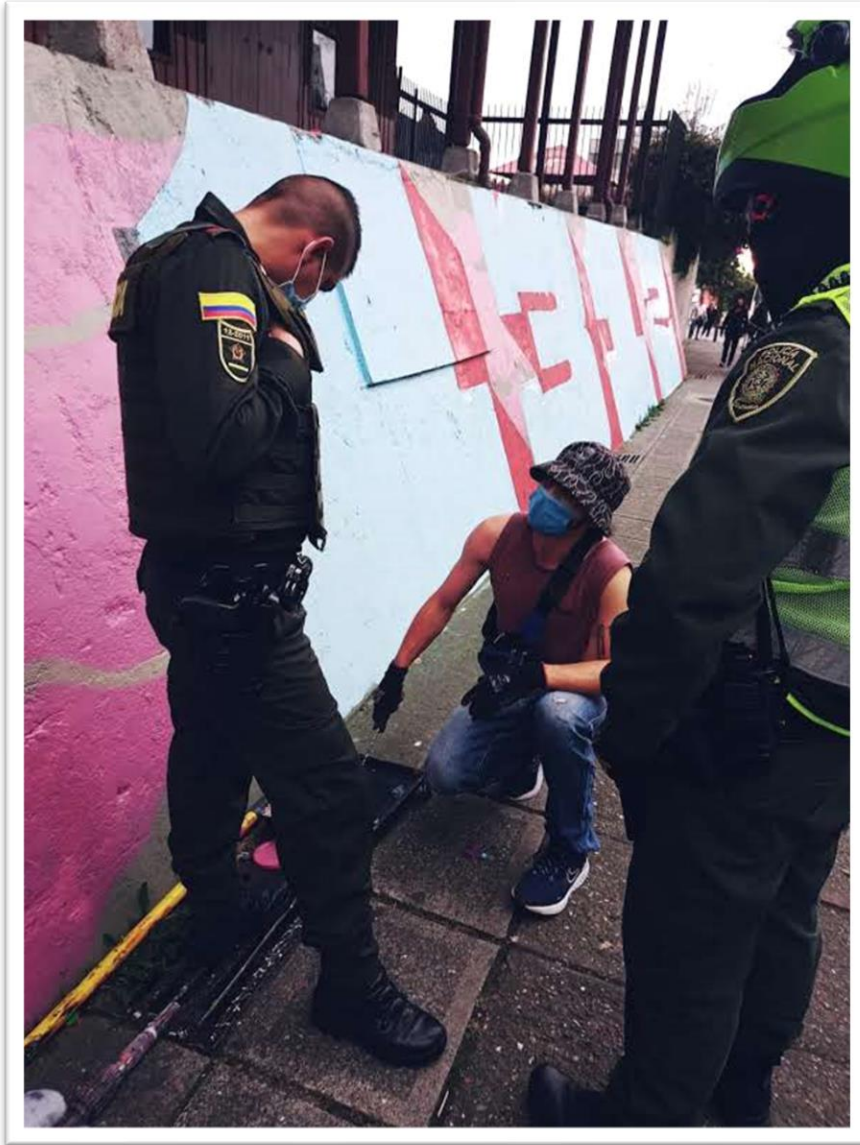


27. Amador, C. (2021). *Expresión desarrollada durante el estallido social*. [Fotografía]. Manizales



28. Marulanda, A. (2020). *Artista urbano interviniendo la ciudad* [Fotografía]. Manizales

Es pertinente decir, que la administración de la ciudad ha patrocinado con frecuencia las expresiones de arte callejero, incluso las sucedidas en las protestas nombradas, asunto censurado por algunos ciudadanos quienes decidieron en esos casos particulares, borrarlas con pintura blanca. Parece ser que, con base en las decisiones por parte de la Alcaldía en el marco de las protestas, el gobierno de ese entonces, consideraba este tipo de expresión como legítima y a quienes la ejercían, con derecho a intervenir lo público a su manera.



29. Colectivo Pintaresiste. (2021). *Pintando en medio de las protestas con presencia de la Policía* [Fotografía]. Manizales

Adicional a lo anterior, vale la pena mencionar que, aunque en la mayoría de ocasiones el sistema que sostiene este tipo de arte difiere del circuito oficial de galerías y museos, en los últimos tiempos en Manizales, se ha desarrollado una red de artistas, curadores y privados, que han mostrado interés por este tipo de expresiones. Dusán¹⁴ dice:

¹⁴ Arquitecto. Su filosofía de diseño personalizado, se influye en la transformación de la arquitectura a partir de la experimentación sensorial, el diseño contemporáneo y un estudio interpretativo del habitar.

Lo que ha hecho la galería o lo que ha hecho el museo es como interpelar a que el arte urbano entre dentro de este segmento de cuatro paredes blancas. Entonces lo máximo que puede ofrecer... son cuatro paredes donde se puede intervenir, entonces se saca mucho el concepto de arte urbano y es que utilizamos el grafiti como método de expresión artística que se pone sobre una pared... que la gente se acerque al arte urbano y lo vean como arte porque está dentro de un espacio que es considerado para albergar arte. (2022)

Tal es el caso de la llamada exposición ‘Manizales abre tu corazón’¹⁵, liderada por empresas privadas y fundaciones sin ánimo de lucro que, en alianza con los artistas de la ciudad, establecen un recorrido urbano y turístico en Manizales, a partir de la intervención estética de las tapas del acueducto y alcantarillado de las calles de la ciudad. Cabe mencionar que la idea de la ruta, que es a lo largo de toda la ciudad, incluye arte callejero en puntos estratégicos que acompañen estas tapas, asunto que menciona Vélez¹⁶ gerente del proyecto. (2022)

Adicionalmente, en la socialización de este proyecto, realizado en el Museo de Arte de Caldas, se invita al artista ‘Cráneo One’ a intervenir un muro parte de la exposición con un mural, esto es muestra de la manera como se empiezan a legitimar estas expresiones en el círculo oficial, aunque en las élites del arte, se mantengan relaciones ambiguas con él. Cuando se le pregunta a Vélez, gerente del proyecto mencionado sobre lo que considera respecto al arte callejero dice:

15

¹⁶ Ingeniero Industrial de la Universidad Nacional de Colombia con especialización en Finanzas. Consultor para el mercado de Latinoamérica de una multinacional con Sede en los Estados Unidos, fabricante de equipos de seguridad no intrusiva para el sector Aeronáutico, Portuario y de Defensa.

Esa aceptación que ha tenido el arte urbano hoy en Manizales... es muy grande... Creo... que detrás... está la necesidad que tiene la gente cada vez más de leer la historia... que cuentan las ciudades... entender qué es lo que una ciudad tiene para decir, y una excelente manera de hacerlo... es el arte urbano, es mucho más que una pintura... es una historia que se va tejiendo espontánea y genuinamente en la ciudad... es una forma de que cada ciudad encuentre su propia personalidad... es algo que le pertenece, digamos que al alma de la ciudad. (Vélez, 2022)

Para concluir este apartado, podemos referir que en general el análisis del arte callejero localizado en Manizales, muestra una relación tensa y ambivalente entre el mismo, el sistema y la sociedad. No obstante, es innegable que su aparición en la ciudad ha sugerido prácticas inherentes de este tiempo y lugar, al tiempo que ha creado espacios que alteran y modifican el comportamiento de lo urbano.



30. Marulanda, A. (2020). *Socialización de exposición “Convocatoria de arte IMAGINARTE” como parte del proyecto Manizales Comparte en el Museo de Arte de Caldas.* [Fotografía]. Manizales

1.3. Geolocalización

Si imagináramos un mapa de la información - una proyección cartográfica de la totalidad de la Red tendríamos que incluir en él los rasgos del caos. (Bey, 2018, pág. 10)

Desde el reconocimiento del arte callejero como fenómeno instalado en la ciudad de Manizales, y entendiéndolo en un territorio con una historia propia y características particulares, nos proponemos en este apartado geolocalizar las expresiones devenidas de éste, en un ejercicio intencionado y orientado, con el fin de establecer la localización como una herramienta socioespacial para nuestro propósito.

Nuestro interés por estas ‘expresiones pictóricas estéticas emergentes’, se da a partir de lo que su evolución creativa ha representado tanto a nivel formal como de discurso, pero, sobre todo, por las nuevas prácticas sociales que se instalan en los territorios. Así mismo, dado el impacto que ha tenido en las ciudades contemporáneas, tanto a nivel arquitectónico como urbano, en nuestro caso en la ciudad de Manizales, asunto que nos ha dado las pistas necesarias para el conocimiento de aspectos subculturales a nivel de la escena de la calle.

Por otro lado, el interés por los lenguajes plásticos que la sociedad actual ha despertado en este fenómeno, ya sea por sus detractores o ya sea por sus partidarios, lo importante para nuestra investigación, es que se ha establecido en Manizales, y ha sugerido prácticas diferenciales en el habitar urbano, al aludir encuentros y desencuentros tanto a nivel espacial, como a nivel social, cultural y político. Figueroa (2017) afirma que estas expresiones pueden considerarse como un “Termómetro social, como revulsivo político y cultural, como arma de empoderamiento y

embellecimiento, sin ignorar su ácida realidad como mecanismos psicosociales de vaciado de impulsos e incluso de degradación urbana”. (pág. 3)

Al entender en el inicio de este apartado, el arte callejero como el ¿Qué?, del que se desprenden tres categorías que le son necesarias en su aparición como son: el ¿Quién?, entendido como ciudadano, el ¿Cómo?, como la práctica del habitar, y el ¿Dónde?, localizado en el espacio público de Manizales; la geolocalización pretende, más allá de enlistar y localizar dicha expresión en la ciudad, tiene la intención de establecer relaciones y evidenciar características que nos sean útiles en nuestro proceso de entender el fenómeno, de manera que nos faciliten un análisis crítico.

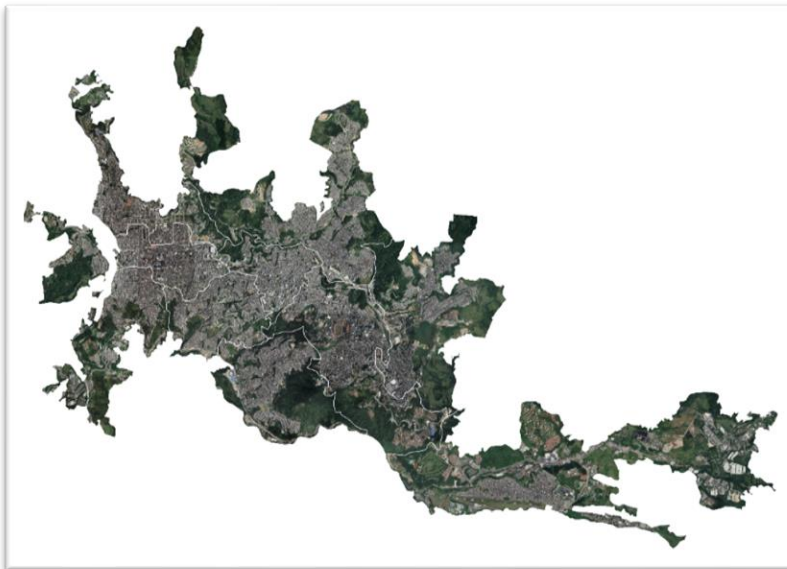
Para proseguir buscaremos conocer el cronotopo de Manizales, de manera articulada con nuestra intención. Esta ciudad situada en la zona andina colombiana, es fundada a finales del siglo XIX en el año 1849 por colonos antioqueños (Valencia, 1990). Hoy, es una ciudad intermedia con actividad económica, industrial y turística, con una importante oferta cultural y educativa. Alberga una población de 405.234 habitantes. (DANE, 2018)



31. Valencia, V. (2022). *Mapa general de Manizales* [Figura]. Manizales

La ciudad cuenta con tres avenidas principales: Avenida Santander, Avenida Paralela y Avenida Kevin Ángel. Éstas recorren la ciudad en sentido oriente – occidente, siendo la Avenida Santander estructurante de su casco urbano, donde podemos encontrar diferentes hitos y monumentos que facilitan ubicarse en ella. El crecimiento de la ciudad se ha visto alterado de manera exponencial en los últimos años, sin embargo, su actividad urbana se mantiene hasta hoy concentrada alrededor de las avenidas principales, centro de la ciudad y complejos universitarios y deportivos.

La ciudad estaba dividida en el momento de hacer la geolocalización en once comunas (hoy doce) y 114 barrios. Sus comunas son: Atardeceres, San José, Cumanday, La Estación, Ciudadela Norte, Cerro de Oro, Tesorito, Palogrande, Universitaria, La Fuente, La Macarena y posteriormente se adicionó Bello Horizonte. (Alcaldía, 2021)

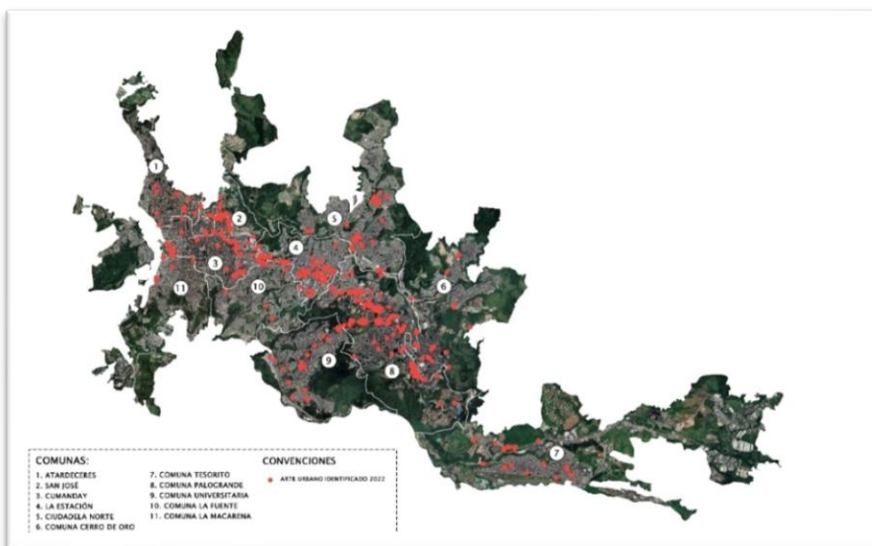


32. Valencia, V. (2022). *Mapa general de Manizales con comunas* [Figura]. Manizales

Es sustancial para esta investigación vincular las expresiones estéticas en relación con su lógica espacial, en función de develar las nuevas prácticas urbanas instaladas a partir de su

aparición en Manizales. Para tal propósito, se diseña inicialmente un inventario con categorías de carácter descriptivo que, junto con el mapa de cada una de las comunas, brinda la posibilidad de realizar una localización detallada de cada expresión, acompañada de fotografías y cartografías¹⁷ que nos permiten conocer su distribución en Manizales. El trabajo descrito, nos permite, desde la observación y la experiencia, encontrar usos de los espacios intervenidos versus prácticas.

El mapa que veremos a continuación, nos revela cómo están distribuidas las expresiones en la ciudad. La importante proliferación de muestras de ese tipo, nos muestra cómo Manizales cuenta con gran cantidad de expresiones de este tipo, entendidas en esta investigación como “expresiones estéticas emergentes”.

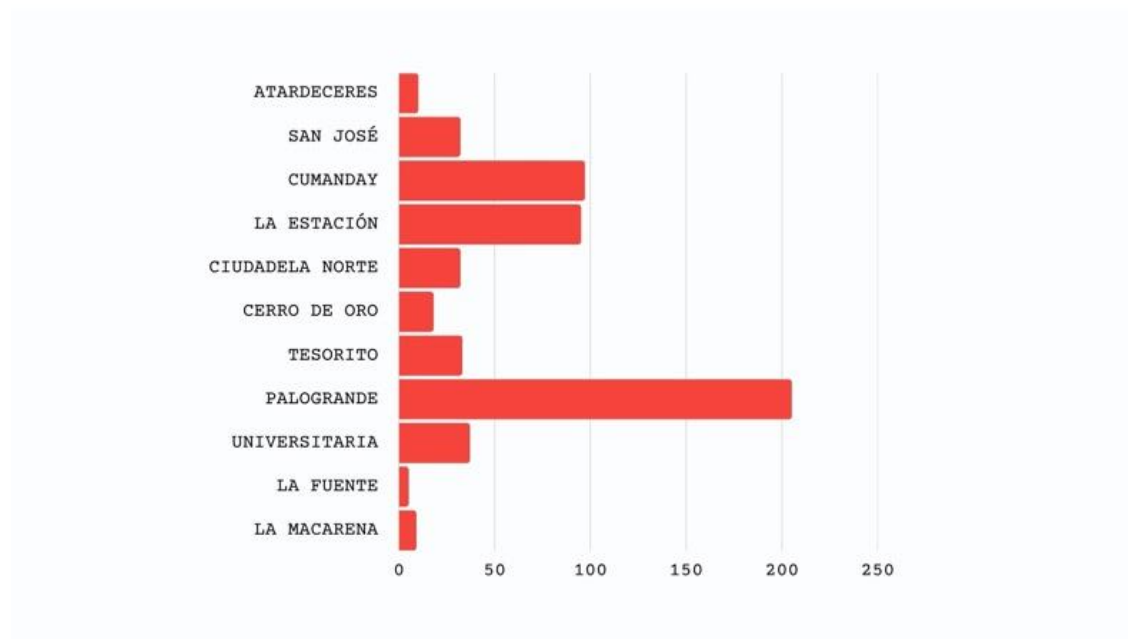


33. Valencia, V. (2022). *Localización general del arte callejero* [Figura]. Manizales

El siguiente diagrama, muestra las expresiones por comuna, y a partir de él podemos observar las predominancias en cada uno de los sectores. Podemos ver según la gráfica, que la mayor

¹⁷ Esta información se incluye en los Anexos de esta investigación.

parte del arte callejero, se presentan en la comuna Palogrande, seguida por las comunas Cumanday y La Estación.



34. Valencia, V. (2022). *Diagrama de expresiones del arte callejero por comuna* [Gráfica]. Manizales

Así, en la comuna Atardeceres se encuentran 10 expresiones, en la comuna ‘San José’ 32, en la comuna ‘Cumanday’ 97, en la comuna ‘La Estación’ 95, en la comuna ‘Ciudadela Norte’ 32, en la Comuna ‘Cerro de oro’ 18, en la comuna ‘Tesorito’ 33, en la Comuna ‘Palogrande’ 205, en la comuna ‘Universitaria’ 37, en la comuna ‘La Fuente’ 5 y en la comuna ‘La Macarena’ 9, para un total de 573 expresiones estéticas emergentes. Es de anotar que la comuna Palogrande, donde se encuentra la mayor concentración de expresiones, es la comuna más concurrida, esta comuna es atravesada por las Avenidas Santander y Paralela, donde está ubicado el complejo deportivo

conformado por el estadio, el coliseo mayor y menor, las canchas de tenis, las pistas de patinaje entre otros, como además gran parte de las Sedes de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Manizales, la Universidad de Caldas, la Universidad Católica de Manizales, la Universidad Luis Amigó, e hitos importantes en la ciudad como la Torre del Cable, puntos importantes de concentración, reunión, participación y encuentro de los ciudadanos.

Es significativo evidenciar que la gran mayoría de barrios que componen esta comuna (22 de 28), pertenecen al estrato seis; tal parece como si los que hacen este tipo de muestras quisieran visibilizar ante esta población, nuevas prácticas alejadas de la imposición de las clases dirigentes.



35. Marulanda, A. (2020). *Coliseo* [Fotografía]. Manizales



36. Marulanda, A. (2020). *Sector del cable* [Fotografía]. Manizales



37. Marulanda, A. (2022). *Universidades* [Fotografía]. Manizales

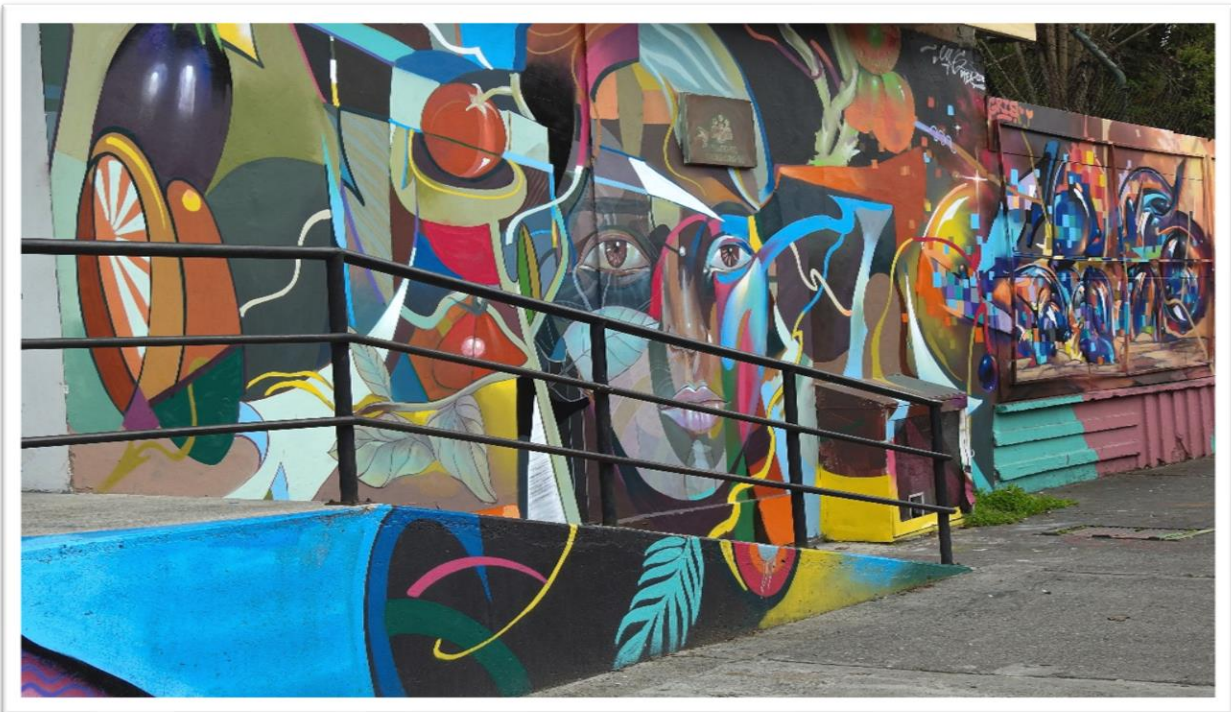
La concentración de estas expresiones urbanas, es seguida en la gráfica por la comuna Cumanday, que se encuentra en el sector de Fundadores y centro de la ciudad, patrimonio éste de la humanidad por su arquitectura; ambos lugares de reunión notables a nivel local, con varios hitos importantes como iglesias, parques, la Plaza de Bolívar, la Gobernación, la Alcaldía entre otros espacios. De igual modo, muchas de las expresiones urbanas se encuentran en la comuna La Estación, donde se encuentra una de las universidades más importantes de la ciudad: Universidad Autónoma de Manizales y adicionalmente, la Avenida Kevin Ángel.



38. Marulanda, A. (2020). *Mural en cable aéreo* [Fotografía]. Manizales



39. Marulanda, A. (2020). *Sector en Fundadores* [Fotografía]. Manizales



40. Marulanda, A. (2020). *Murales Universidad Autónoma de Manizales* [Fotografía]. Manizales

Las comunas con concentración de expresiones, han sido producto tanto de festivales, como de trabajos colaborativos y algunas muestras autogestionadas. Estas muestras de arte callejero, parecen pretender entre otros, visibilizar realidades y resignificar territorios, lo que de una manera u otra, ha transformado su espacio público, al alterar en los ciudadanos manizaleños la percepción de la ciudad y sus imaginarios urbanos. Como mencionamos en el apartado anterior, el espacio público de Manizales como escenario, se ha transformado considerablemente a partir de las 'expresiones estéricas pictóricas emergentes' que se ha instalado en los últimos años.



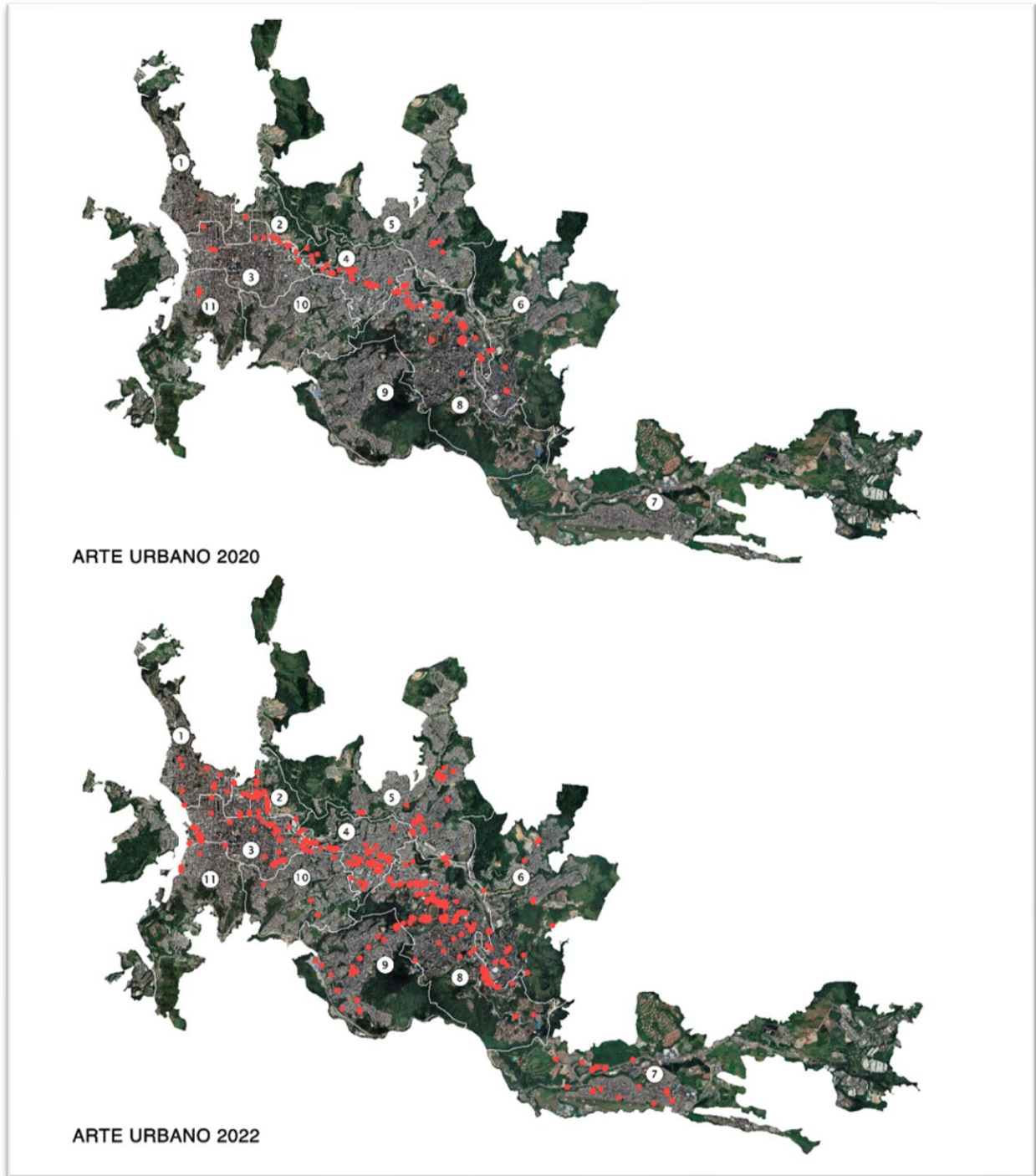
41. Marulanda, A. (2020). *Mural con gente* [Fotografía]. Manizales

Ahora bien, ha sido fundamental situar nuestro estudio en un marco espacio-temporal definido del año 2012 al año 2022, pues es en el año 2012, como mencionamos anteriormente, que empieza a reconocerse el arte callejero como fenómeno en Manizales. El inventario de las expresiones urbanas, se realizó en dos etapas, dada no solamente la dificultad de realizarlo por la pandemia COVID-19, sino también por la aparición de expresiones que aparecen a partir del estallido social en la ciudad, expresión que nos fue imposible desconocer en el estudio del fenómeno, dada la importancia que tiene en el arte callejero, por haber sido herramienta clave para el entendimiento profundo del mismo.

Así, la primera parte del inventario se hizo desde el I semestre del 2019 hasta el II semestre del 2020 donde se captaron la existencia de 183 expresiones; la segunda parte se hizo en el I semestre de 2022, donde se encontraron 573 expresiones, con una diferencia de 390 expresiones.¹⁸

La comparación del número de expresiones entre ambos inventarios, que se realizaron con una diferencia de tiempo de un año, revela una desbordada instalación del fenómeno en Manizales, que delata la apropiación que tiene del espacio de la ciudad en los últimos años, y que se presenta cada vez con más determinación.

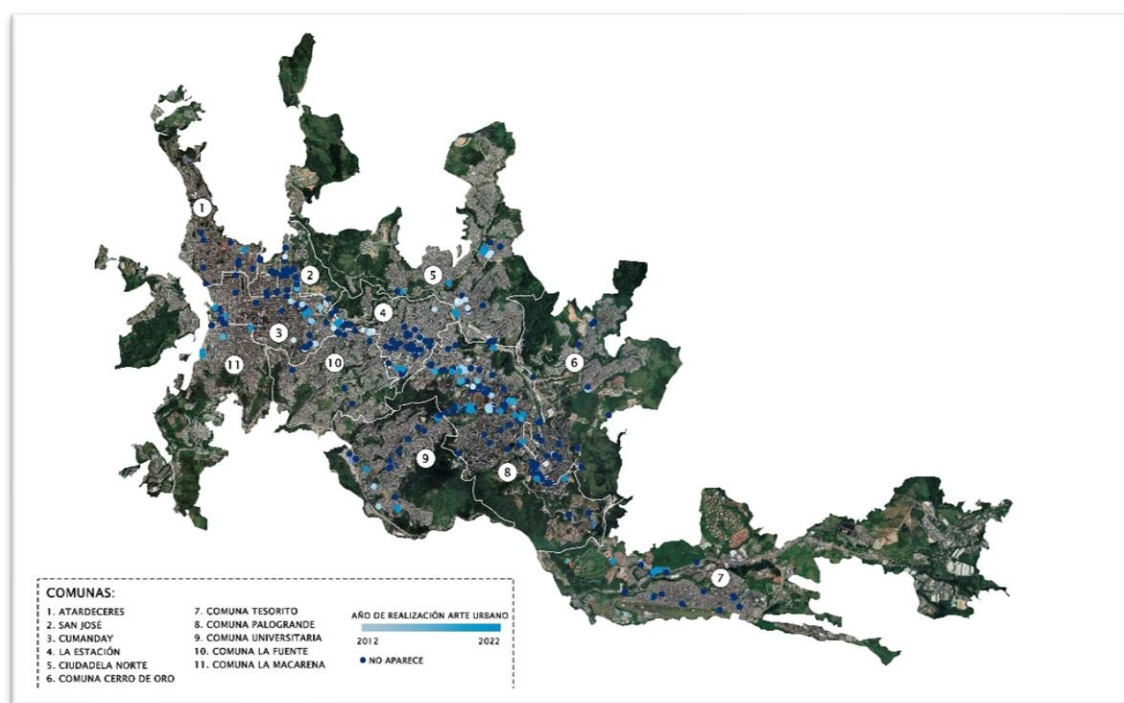
¹⁸ La segunda parte del inventario fue el resultado de un trabajo de grado de Pregrado en Arquitectura de la estudiante Valentina Valencia en la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, dirigido por la tesista.



42. Valencia, V. (2022). *Comparación de arte callejero en Manizales entre el 2020 y el 2022*[Figura]. Manizales

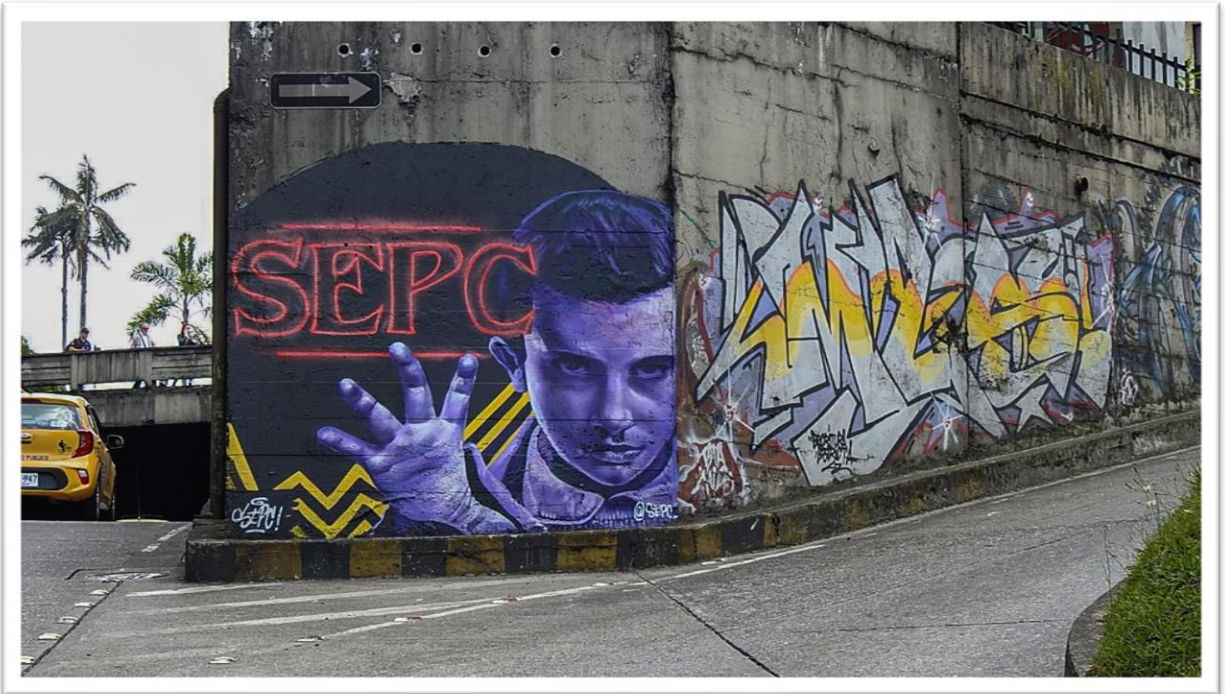
Otra tendencia importante que se puede observar en la ejecución de esta geolocalización, son las obras clasificadas por año de realización. El siguiente mapa muestra, a manera de ilustración,

la tendencia creciente que el arte callejero ha tenido en la ciudad desde el año 2012, como también, el año de realización más antiguo encontrado de una expresión de este tipo que data también de esta fecha.



43. Valencia, V. (2022). *Localización del arte callejero categorizado por año de realización* [Figura]. Manizales

Es importante anotar, que estas expresiones ya sea por su manera de aparecer, ya sea porque uno de los artistas encuentra algo ‘mejor que hacer’, ya sea por los materiales que usan, o por las inclemencias del tiempo y el espacio de lo urbano; son manifestaciones efímeras que no tienen largo tiempo de duración. Es así como podemos observar que varias de las expresiones que fueron fotografiadas en el inicio de la investigación (2018 o 2019), han sido remplazadas por otras.



44. Marulanda, A. (2020). *Mural ubicado en la comuna Cumanday* [Fotografía]. Manizales



45. Valencia, V. (2022). *Mural ubicado en la comuna Cumanday* [Fotografía]. Manizales

Podríamos decir que la estética provocada por el arte callejero en la ciudad, es una estética lejos de la tradicional que se ha tomado las ciudades contemporáneas; y que, como dice Castillo (1997), “los muros hace tiempo que tomaron la palabra y no cesarán de hacerlo”. (pág. 244)

Este panorama actual de la ciudad de Manizales como escenario, dista cada vez más de las lógicas de la ciudad moderna, ciudad ordenada a partir de cánones impuestos desde su gestación.

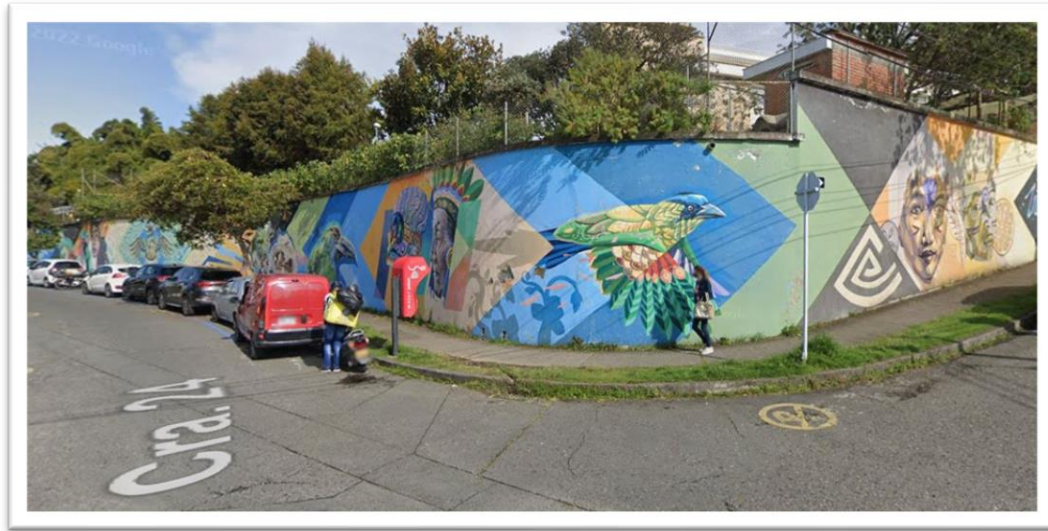
Por otro lado, Figueroa (2017) sostiene que las expresiones del arte urbano: “responden más bien a una época convulsa donde las circunstancias adquieren una dimensión desmesurada”. (pág. 27)

En este proceso, han emergido en las ciudades otro tipo de estéticas urbanas, como dice Caldeira (2010), que implican una connotación distinta frente a unas intervenciones que van colonizando superficies y cambiando los paisajes de las ciudades: ya no solamente las emblemáticas; sino las nuestras, las latinoamericanas, las grandes y medianas, como Manizales.

El espacio público en Manizales se ha convertido en una superficie afectiva de amores y desamores, en la que el paisaje urbano se renueva permanentemente.



46. Google Maps. (2013). *Cambio en el espacio urbano* [Fotografía]. Manizales



47. Google Maps. (2022). *Cambio en el espacio urbano* [Fotografía]. Manizales

Todo lo anterior hace que en la Manizales actual, en mayor medida que en otros períodos de la historia de la ciudad, “el espacio de intersección entre lo público y lo privado, sea un ámbito de expresión de una cultura gráfica cada vez más irreductible a una norma” (Caldeira, 2010). En este sentido, Silva (2018) advierte que los muros actúan “como fabuloso mapa de la cotidianidad urbana” y en ellos “se cuelan desde las necesidades más apremiantes y coyunturales de una política económica y social, hasta los más recónditos y prohibidos deseos de un sujeto en debate con su propia frustración, o exaltación de inmensas fantasías”, pues el graffiti, “como toda manifestación englobada dentro del universo comunicativo, respira del oxígeno de su entorno”. (1986)

Para finalizar, entendemos que esta geolocalización no es suficiente para entender ni siquiera de lejos, las prácticas que se derivan del arte callejero en la ciudad de Manizales, de aquí, hay mucho camino por recorrer, y, como diría Hakim Bey (2018) en su texto:

Justamente porque el mapa es una abstracción, no puede cubrir la tierra -con precisión-. En el contexto de complejidad fractal de la geografía actual, el mapa solo puede abarcar coordenadas dimensionales. Sin embargo inmensas extensiones plegadas escapan al patrón medidor. El mapa no es preciso, no puede ser preciso. (pág. 13)

En el siguiente apartado, se establecerán categorizaciones a partir de los usos versus las prácticas que se establecen en la ciudad a partir del arte callejero, asunto que nos permitirá develar el posible vínculo entre la geografía de las expresiones con su propósito mismo.

1.4. Prácticas y usos

Podemos prever una geografía enteramente nueva, una especie de mapa de peregrinaciones en el que los lugares sagrados se han reemplazado con experiencias punta y TAZs: una verdadera ciencia de la psicotopografía, quizá para llamarla ‘geo-autonomía’ o ‘anarcomancia’. (Bey, 2018, pág. 23)

En el camino por vislumbrar las nuevas relaciones y prácticas sociales sugeridas por el arte callejero en Manizales, este apartado pretende establecer la correspondencia entre estas expresiones y los usos que sugieren en lo público de la ciudad, para tener una lectura de ésta, que propicie elementos interpretativos y comprensivos del territorio, a través estas expresiones.

Ahora bien, al entender el ¿Dónde? como el espacio urbano de Manizales, que tiene una fisicidad propia; esta caracterización, nos permitirá desde la colocación de dichas expresiones estéticas emergentes en la ciudad, analizar las nuevas maneras de habitar el territorio, a partir de su aparición material. De este modo es importante entender las relaciones de los actores en la experimentación de su cotidianidad en lo urbano, de acuerdo con las actitudes y valores que le da como ciudadano a dichas prácticas, lo que ha permitido construir nuevas narrativas de la ciudad.

Con base en la observación, interpretación y análisis de la localización realizada, se observaron características predominantes, lo cual se obtuvo como sustrato a la hora de definir tipologías o subcategorías del arte callejero encontrado en la ciudad, que buscan establecer un entendimiento del fenómeno a partir de sus maneras y la espacialidad en que aparecen: La primera por artistas involucrados, la segunda por tipo de expresión estética, y la tercera por tipo de relación con el entorno. Éstas, fueron determinadas a partir de las relevancias en la construcción de una diferenciada espacialidad en lo público hoy.

1. Por artistas involucrados. Tiene como objetivo evidenciar las tendencias organizativas a la hora de pintar, en cuanto a los sujetos que participan en ellas y su accionar, esto nos indica el tipo de prácticas que privilegian y si esto tiene alguna relación con la localización de la expresión. Esta categoría agrupa a los artistas de acuerdo al número de participantes en la realización de la obra, así:

A. Anónimos: Son expresiones realizadas por desconocidos, es decir, en ellas no aparecen firmas ni elementos que evidencien su autoría, lo que puede responder a que quieran pasar de incógnitos, ocultos, o simplemente a que se haya borrado su firma. Caldeira (2010) menciona cómo la mayor parte de las inscripciones de carácter anónimo en el arte callejero, van en contra del sistema de arte estructurado e instaurado en el artista individual. “Su lógica es opuesta al reconocimiento por su nombre, al nombre propio, a la personalidad, a la intimidad y la vida privada”. (pág. 126)



48. Valencia, V. (2022). *Mural anónimo* [Fotografía]. Manizales. 2022

B. Único artista: Estas intervenciones son realizadas por un solo artista. Por lo general son expresiones en el espacio público productos de festivales, encargos privados o institucionales o autogestionados en muros de los que el artista se apropia como una manera de ‘marcar territorio’.



49. Valencia, V. (2022). *Mural único artista “Lo2”* [Realizado por Lo2. Fotografía]. Manizales

C. Colectivos o colaboraciones: Estas intervenciones son hechas en cabeza ya sea de colectivos, ‘crews’ o de artistas que se reúnen por una causa en particular para realizar una obra, ya sea para un festival urbano, o un acuerdo con una corporación o barrio, y se evidencian como trabajos colaborativos y/o participativos. Es de anotar que el sentido colaborativo y/o

participativo en este tipo de trabajos, es muy común y, como veremos más adelante, dan sentido no solo a la resignificación de los territorios, sino al consenso de las comunidades.



50. Valencia, V. (2022). *Mural colaboraciones* Realizado Sepe y Maar [Fotografía]. Manizales

D. Fundaciones: Estas intervenciones son hechas por fundaciones consolidadas por diferentes causas en territorios diferenciados, las cuales la mayoría de veces, se crean en poblaciones o comunidades vulnerables. Estas fundaciones suelen reunirse para manifestar voces de descontento de maneras pacíficas y reúnen gente de las mismas comunidades o externas para trabajar en torno a un propósito. En los últimos años, el arte callejero, ha aparecido como una

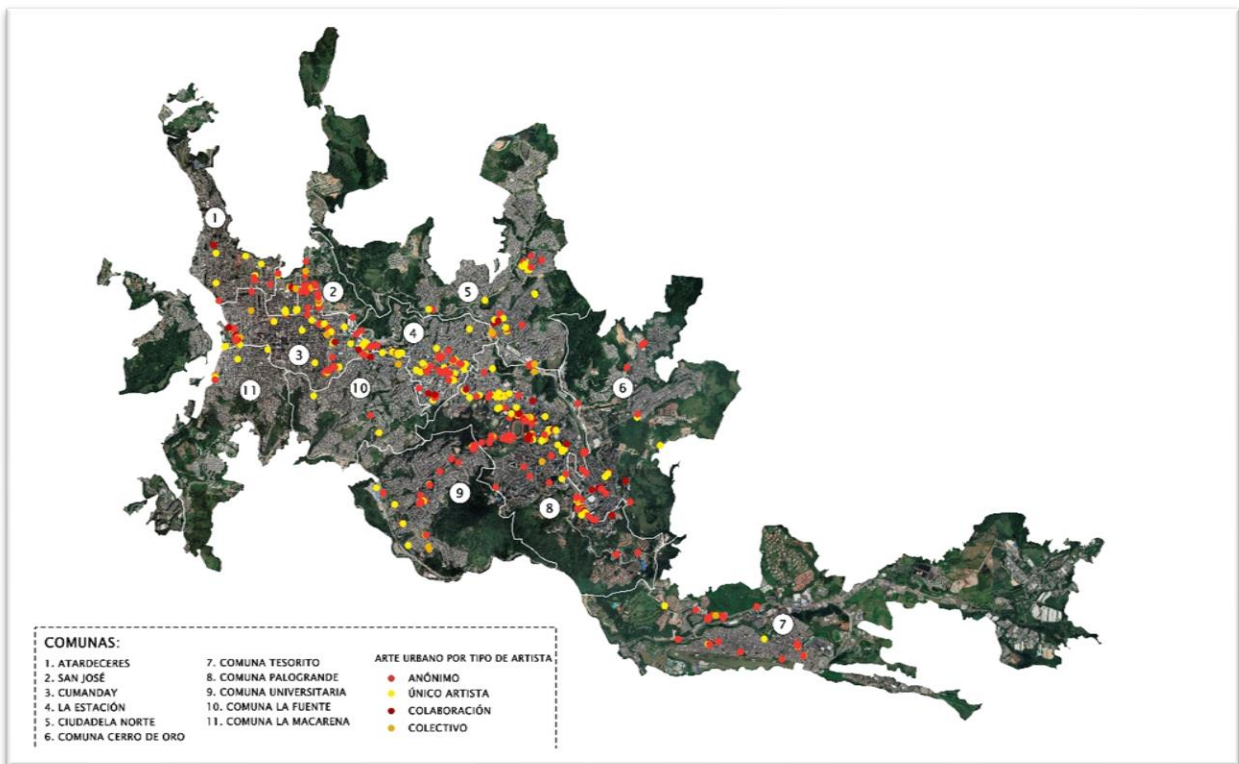
herramienta para este tipo de finalidades propuestas y se pueden ver también en estos colectivos, trabajos participativos y/o colaborativos.



51. Valencia, V. (2022). *Mural por colectivo COMUNATIVA de comunidad vulnerable* [Fotografía]. Manizales

Establecer esta diferenciación en las expresiones según los artistas involucrados, nos permite entender su forma de organización, y si ésta tiene relación, ya sea con el tipo de creación, con el lugar donde aparece, con las prácticas ejercidas en el espacio intervenido o si tiene relevancia con respecto a la población a quien va dirigido. Sin embargo, y como veremos más adelante, el acto de pintar la calle siempre será una experiencia común, ya sea si participa un sujeto o un

colectivo, y será común en tanto aparece en el espacio público y todos lo podrán apreciar. Lo2 nos plantea desde su visión, la trascendencia que el considera estas obras tienen en la construcción social de lo urbano y dice “porque así es que se teje la sociedad y la comunidad finalmente” (2022). Así también, define el arte callejero como una acción que “...congrega, une, puede ser por así decirlo, que sectoriza” (2022) asunto que tiene que ver con el planteamiento de Silva (2006) cuando dice que los espacios sugeridos por el arte callejero se “autodefinen por sus mismos ciudadanos y por sus vecinos o visitantes” para la concepción de la ciudad como una ‘densa red simbólica’.



52. Valencia, V. (2022). Localización del arte callejero categorizados por tipo de artista involucrado [Figura].

Todas esas diversas expresiones urbanas, son impregnadas por actores que tienen una manera de vivir y entender el mundo particular; actores nuevos en la escena de incidencia sobre lo espacio público, como un acto de resistencia, un pedido de auxilio o visibilización. A veces las expresiones delatan una visible manera de marcar territorios, otras veces son mensajes de guerra o paz, o reconciliación, identidad, memoria, mensajes políticos de resiliencia y resistencia, llamadas a la movilización social, reivindicaciones feministas, exigencias al gobierno de turno entre otros.

Estas expresiones están en cabeza de personas comprometidas con causas distintas a las establecidas por la hegemonía, jóvenes con ganas de plasmar sus sentimientos, trabajadores que reclaman sus derechos y colectivos comprometidos con las distintas formas de injusticia y desigualdad. Grupos alternos que hacen activismo de otras maneras en el espacio de la ciudad de maneras pacíficas y a veces de maneras violentas, sin embargo en ocasiones, como veremos más adelante, de maneras impositivas paradójicamente.

En las paredes se expresan no sólo los reyes del aerosol, sino todos los individuos y grupos, de ideologías muy diversas, que necesitan alzar su voz en la jungla del asfalto y no encuentran otro canal más expresivo, inmediato y elocuente que el muro. A veces, el único medio al alcance de las clases subalternas, los ‘de abajo’. (Castillo, 1997, pág. 244)

Procederemos ahora, a dar lugar a las expresiones caracterizadas por el tipo de expresión estética.

2. Por tipo de expresión estética. Esta categoría agrupa las obras diferenciadas así: ‘Letras o firmas/tags’, ‘Grafitis’, ‘Grafitis tipo mural’, y ‘Las denuncias del 2019 al 2021’. Y tiene como objetivo establecer qué tipo de expresión es más recurrente en Manizales o en cada uno de los

sectores donde aparece, y si su localización obedece a una cuestión territorial, política, de resistencia, resiliencia, de género, ambiental, identidad o memoria. Cabe anotar que las expresiones tipo ‘Letras o firmas/tags’, no están incluidas en esta localización y categorización dada la imposibilidad de contabilizarlas en razón de sus múltiples apariciones.

Esta clasificación puede generar conflictos debido a las discrepancias que hay en los diversos actores de acuerdo con la forma en que abordan el fenómeno, por lo que en ocasiones hay dificultades para determinar sus límites. No obstante, para esta investigación es clarificador establecer las diferenciaciones en las expresiones que se encuentran en el espacio urbano de Manizales, dada la oportunidad que se presenta para hacerlo, para realizar un análisis más certero en la ciudad.

A. ‘Letras o firmas/tags’: Corresponden a letras, firmas o iniciales sencillas, tienen un menor nivel de complejidad técnica y gráfica según los mismos artistas y suelen ser unicolor; a esta acción, los artistas le llaman ‘tagguar’, son todas aquellas expresiones llamadas tags en el entorno urbano, es decir, los nombres, apodos, firmas o mensajes rápidos que aparecen en una superficie y que no conllevan mucha pericia ni tiempo como tampoco materiales para ser realizados, y se caracterizan por su espontaneidad. Su localización, se percibe de una manera agolpada y se encuentran por toda la ciudad de manera indiscriminada, por lo general en túneles, viaductos y fachadas de casas abandonadas o muros de lotes baldíos, superponiéndose a manera de palimpsestos urbanos. Este tipo de expresiones son repetitivas, efímeras y en su mayoría anónimas, son inscripciones que se realizan hoy en un muro de una calle y pueden desaparecer mañana o ser atravesadas por otra inscripción, siendo la falta de permanencia, una de las sus

principales características. El artista urbano siempre empieza haciendo firmas para soltar la mano. (Lo2, 2020)

Caldeira (2010) comenta que la reputación del artista urbano en el ámbito de la calle, proviene de la repetición y capacidad de distribuir su firma o signo por toda la ciudad y sostiene que “una inscripción aislada no dura mucho: lo que perdura es su presencia colectiva y su producción repetitiva”, coincidiendo con lo dicho por los artistas. Para los artistas urbanos entre más alta y peligrosa esté su ‘Letras o firmas/tags’, mayor reconocimiento hay por parte del gremio; Dussán quien promueve arte contemporáneo en la ciudad nos cuenta:

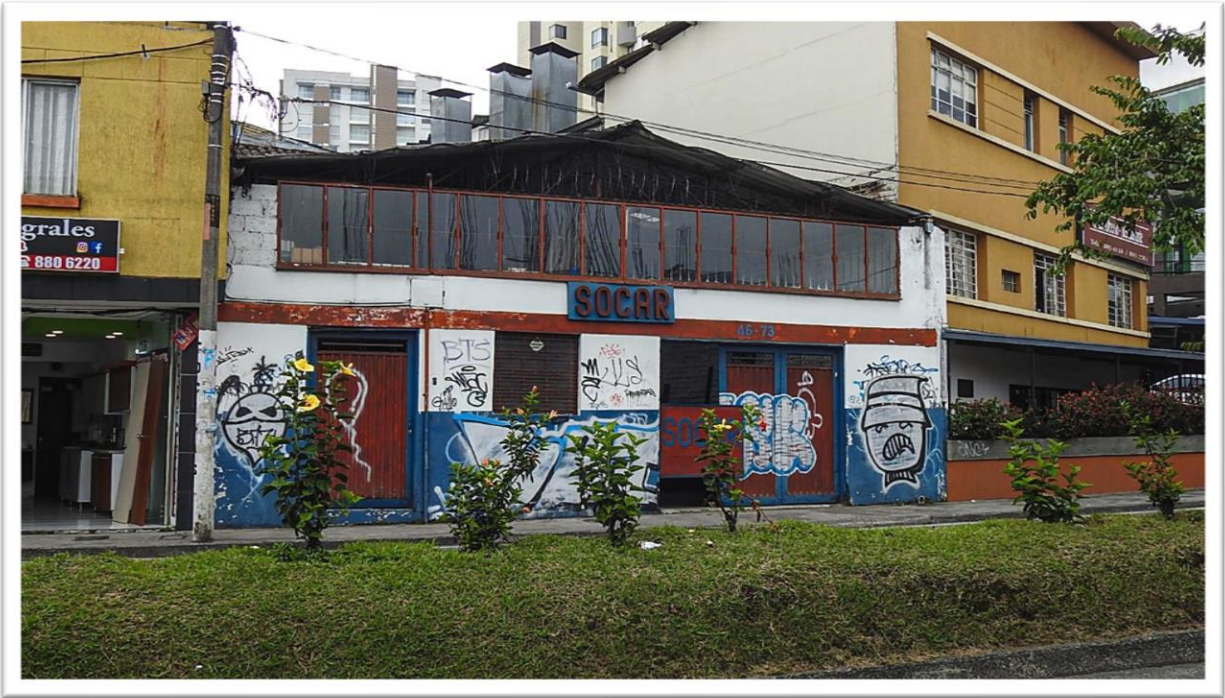
El arte urbano busca validar diferentes experiencias, emociones y sobre todo competencias entre los mismos artistas, El arte urbano, su naturaleza mayor es premiar al que haga el grafiti en el punto más complicado, más difícil, más alto, cierto, es como una muestra de valentía entre los mismos artistas. (Dussán, 2022)

Caldeira (2010) dice: “La picharao” llamados así en Brasil a las ‘Letras o firmas/tags’, “es concebida por sus usuarios como una intervención anárquica y un deporte radical urbano.... la idea es inscribir los lugares más imposibles, poniendo en riesgo la seguridad y bombeando adrenalina” (pág. 121). En Manizales, los que hacen tags, escalan techos e imprimen sus letras en espacios peligrosos sin ninguna seguridad, escriben sobre todo tipo de superficies, en todos los sectores, pero predominan en las avenidas y en el centro de la ciudad. Por otro lado, la autora brasilera, ratifica que este tipo de expresiones, “más que una afirmación de la identidad individual, son marcas, rótulos creados para marcar territorios e identificarse entre su gremio”. (pág. 128)

Podríamos pensar que este tipo de expresiones llamadas aquí ‘Letras o firmas/tags’, dada su manera de proceder tienen como propósito subvertir lo urbano en Manizales, en la medida que transgreden las formas tradicionales a partir de la manera como aparecen en lo público. Garí (1995) dice: “Las imágenes se amontonan en promiscuidad abrumadora pero el resultado no es ninguna secuencia ordenada --como en el cómic o en el cine-- sino un sintomático e intranquilizador principio de destrucción: la entropía” (pág. 191). Lo anterior denota una adjetivación negativa de ‘Letras o firmas/tags’, que tiene que ver con lo expuesto por Figueroa (2017) en el apartado de la Historia del arte callejero en Manizales, en tanto que este ‘malditismo’ hacia este tipo de expresiones como él lo llama, tienen más que ver con la cultura en que estamos insertos y por ende sus prejuicios y comenta:

No es... otro lenguaje u otra cultura, es si acaso la sombra del lenguaje y la cultura, una sombra más larga o más según sea el grado de distanciamiento y presión marcado por la cultura oficial o el grado de repudio popular hacia su recurso. (pág. 58)

Es de anotar que las expresiones tipo ‘Letras o firmas/tags’ no fueron inventariadas por la imposibilidad de enlistar y ubicar sus múltiples y repetidas apariciones; sin embargo, a pesar de que no están inventariadas, han sido parte relevante en el estudio del fenómeno en razón de sus características propias, indefectiblemente ligadas al arte urbano.



53. Marulanda, A. (2020). *Tags* [Fotografía]. Manizales

B. ‘Grafitis’: Referimos así a las expresiones de letras más elaboradas, con diferentes tipos de caligrafía, con profundidad y sombra y de varios colores. Son inscripciones que, aunque con una relativa mayor durabilidad que las ‘Letras o firmas/tags’, son también efímeras y es común encontrar repetidas inscripciones encima de ellas. Cabe decir que esta permanencia también depende de la calidad pictórica y técnica de la expresión, calificada por el mismo gremio, pues se evidencia que en tanto mayor sea su elaboración, su aparición en lo urbano perdura más.

Tanto las ‘Letras o firmas/tags’, como los ‘Grafitis’, son en su mayoría ilegibles; Caldeira (2010) dice “Pero la cuestión no es descifrarlos, sus palabras no tienen necesariamente ni contenido ni mensaje” (pág. 125). Sin embargo, como sostiene Baudrillard (1977), en eso reside su fuerza, y de nuevo Caldeira (2010) comenta: “Su ‘intuición revolucionaria’ proviene de la percepción de que la ideología ya no funciona en el plano de los significados, sino en el plano

del significante” (pág. 130). El callejero es en muchos casos como sostiene Caldeira (2010) en consonancia con la afirmación de Baudrillard (1977), un ataque al plano significante, que por el solo hecho de estar presente en el espacio público, es, como lo sostienen Arendt (2009) y Félix Duque (2001), político. Es así como en ocasiones cuando se les pregunta a los artistas qué significado tienen este tipo de expresiones, no hay una respuesta precisa, más bien el propósito es subvertir lo impuesto, marcar territorio, “Llevar la contraria”.



54. Marulanda, A. (2020). *Grafitis* [Fotografía]. Manizales

Por otro lado, Figueroa (2017) plantea cómo en los espacios de las ciudades donde aparecen este tipo de expresiones, se asocian con vandalismo, ilegalidad y lo efímero. es preciso anotar que la ciudadanía en Manizales, no es la excepción para dotar a las ‘Letras o firmas/tags’ y a los ‘Grafitis’ de marginalidad. Otis dice:

Uno se encuentra con esa versión que tiene la gente respecto al grafiti, la gente de una es generando una comparación como ah, es que esto sí da gusto que pinten, esto sí es arte, no esas cochinas, esos vándalos, dañinos... entonces cuando ves que estás haciendo algo con cierto sentido, ya sea estético, conceptual, la gente como que lo recibe de buena manera, pero es inevitable la comparación. (Otis, 2020)

C. ‘Grafitis tipo mural’: Son expresiones con un nivel de complejidad mayor; suelen ser figurativos, ya sea solo imágenes o una combinación de imágenes con letras de carácter realista o hiperrealista y aparecen en superficies grandes y visibles. Su complejidad tanto en la composición como en la técnica, hace que requieran de más tiempo de ejecución y más materiales. Se aplican en superficies premeditadas y preparadas. Cuando se trata de los ‘Grafitis tipo mural’ los que pintan, tienen respeto por la inscripción de sus ‘parceros’ como llaman a sus amigos y colegas del gremio. Llama la atención que una de las prácticas acostumbradas de los artistas urbanos, es que se apropian de ciertos muros de la ciudad y así lo entienden sus compañeros, de modo que, si alguien pinta en el muro que ‘no le pertenece’, es una declaración abierta de irrespeto hacia ese artista, por lo que es un código que en la mayoría permanece. La única manera de pintar sobre un muro que no les pertenezca, es sentirse con la capacidad de hacer algo mejor.



55. Marulanda, A. (2020). *Grafiti tipo mural* [Fotografía]. Manizales

Por otra parte, el ‘Grafiti tipo mural’ está ligado con un carácter legal, asociado no solo con lo permitido sino también con el gusto tradicional del colectivo, asunto que según Figueroa (2017) se debe a:

La conexión entre la esfera artística y la grafitera nos debe dejar claro que ha habido dos líneas de desarrollo emparejadas a lo largo de la historia de la escritura y la imagen, y que el grafiti, aunque se ha visto condicionado, a desempeñar un papel subsidiario a la altura del clima socio cultural de cada momento, por vivir a la sombra de las bellas artes, la epigrafía y la caligrafía, también ha gozado de su propia autonomía. En conjunto ambas forman parte de su origen en un mismo tronco, solo separado en dos por el hachazo de las convenciones culturales. (pág. 60)

Podríamos decir que si bien el ‘Grafiti tipo mural’, está en el imaginario del arte y la belleza, las ‘Letras o firmas/tags’ y los ‘Grafitis’ en cambio, se asocian con el imaginario de la marginalidad.

Caldeira (2010) sostiene que, mientras el tipo producción que obedece a las ‘Letras o firmas/tags’:

...se vuelve un medio de protesta, la estetización del grafiti, se convierte en un medio por el cual los jóvenes ‘revoltosos’ pueden ser mantenidos bajo control. En contraste, las letras resisten a la estetización y permanecen sin asimilación, incontrolables. Imponen una exposición de diferencias que la mayor parte de la gente no puede manejar. (pág. 134)

En este sentido, en Manizales se ha convertido en un tipo de expresión relativamente permitido, pero claramente diferenciado con el resto de expresiones, se podría estimar que desde la institucionalidad, ha desarrollado una relación que podría calificarse de ‘amigable’. Los lugares donde aparece el ‘Grafiti tipo mural’, sobre todo cuando aparece de manera sucesiva y reiterada, se han convertido en una especie de recorridos públicas; contrario a ‘Letras o firmas/tags’ que como mencionamos antes, sigue siendo motivo de discordia.

D. ‘Las denuncias del 2019 al 2021’: Son expresiones que han sido usadas para revelar, manifestar o acusar cuestiones políticas, sociales, económicas, de género o ambientales. Este tipo de expresiones, no sólo se han presentado en la ciudad de Manizales, sino en el país, realizadas a partir del denominado estallido social sucedido en Colombia del 2019 al 2021. Son inscripciones hechas por grupos o colectivos, que son realizadas en su mayoría por personas no venidas de la academia y se distinguen por aparecer como letras completamente legibles de gran tamaño y en un formato mucho mayor que el resto de manifestaciones de arte callejero. Tienen como característica principal expresar un mensaje con alto contenido sociopolítico, de protesta y de resistencia frente al gobierno de turno.

Aparecen en lugares visibles y estratégicos, lugares de paso obligado donde es imposible no verlas, lugares donde indefectiblemente transita el habitante de Manizales; en ocasiones ubicadas en sitios estratégicos como las entradas y salidas a otros municipio, vías principales, retornos, glorietas, puentes, como también, en lugares de gran concentración o reunión de las marchas relacionadas con los movimientos efectuados. La mayoría de veces se utilizan los colores primarios (colores de la bandera), o negro y blanco. Tentativamente podemos decir que los colores también obedecen a la facilidad en su consecución y al menor tiempo requerido para aplicarlos pues no requieren mezclas.

Cabe considerar que ‘Las denuncias del 2019 al 2021’, practicadas en un tiempo y espacio particulares a nuestro contexto, podrían asumirse también al igual que las ‘Letras o firmas/tags’, como los ‘Grafitis’ igualmente, como marginales para el común denominador de quienes habitan la ciudad, en razón de su espíritu transgresor y en contra del sistema.

‘Las denuncias’, dadas las coyunturas del espacio y tiempo en que parecen, se manifiestan como posibilidades y pugnas que se evidencian como medios de resiliencia y resistencia; que fundan no solo en lo espacial sino en lo simbólico, como prácticas diferenciadas en lo público de este territorio.



56. Amador, C. (2020). *Mural de denuncias* [Fotografía]. Manizales

Mediante esta categorización se pueden observar las diferencias con relación a las anteriores prácticas y la emergencia de nuevas alternativas de expresión que llenan las calles de Manizales de distintas formas y colores, que dan cuenta de algunas de las realidades que se viven hoy en la ciudad y en el país, manifestadas entre otras mediante las prácticas del arte callejero, expresiones antes no conocidas con las características con los que en la contemporaneidad se presentan. Como lo expresa Rancière (2014), cuando se refiere al nombrado régimen estético, podemos decir que el arte callejero, da cuenta de esos ‘recortes de realidad’ y de las experiencias de lo común asuntos a los que se refiere. Podríamos en conversación con Ranciere, establecer una conversación con Sepc quien dice: “... el grafiti sirve para muchas cosas, casi que uno se puede recorrer la ciudad y puede darse cuenta de la realidad social del país, porque las inscripciones en las paredes hablan más que las noticias” (2022). En consonancia con estos planteamientos podemos aducir que las expresiones del arte callejero, evidencian experiencias que, a pesar de que provienen desde lo individual o lo colectivo, en la medida de lo local, dan cuenta de algunas realidades de Manizales y del país, al expresar situaciones veladas con lenguajes propios y típicos de la actualidad.

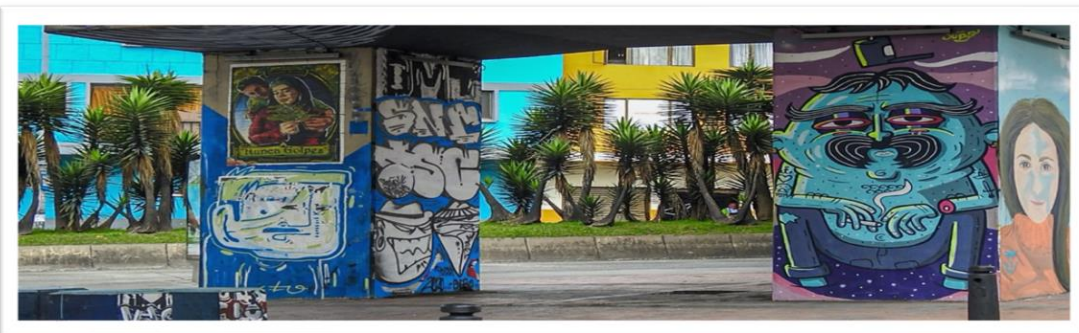


57. Marulanda, A. (2020). *Grafiti tipo mural Avenida Santander* [Fotografía]. Manizales



58. Marulanda, A. (2020). *Mural en Avenida Paralela* [Fotografía]. Manizales

Adicional a lo anterior, algunas intervenciones son inesperadas, en espacios como el túnel de la 52, la Avenida Paralela, en el túnel de Fundadores, allí las expresiones del arte callejero hacen surgir las huellas de los tiempos con sus singularidades, que como dice Berman (1998) “nunca habrían emergido si las superficies hubiesen permanecido intactas, pero que no lo están, porque son regeneradas continuamente para sugerir que el producto final es un irregular horizonte urbano”. (pág. 358)

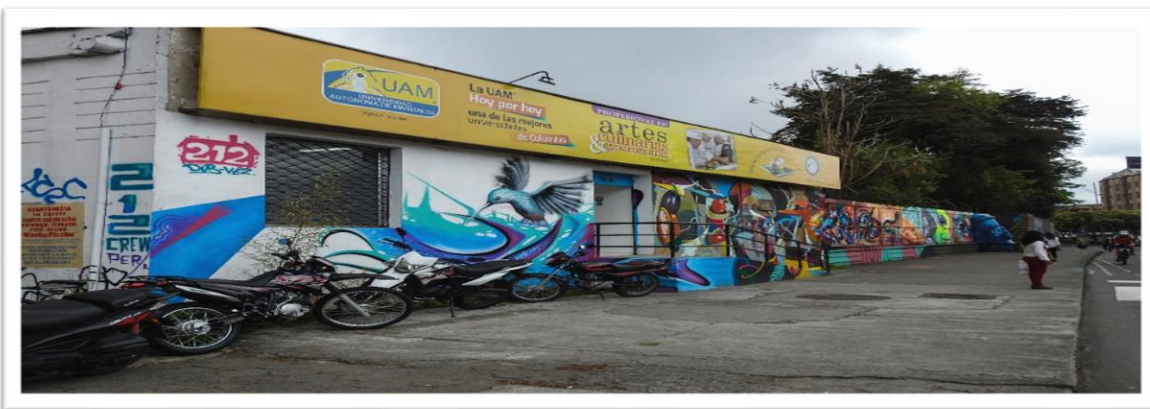


59. Marulanda, A. (2020). *Graffiti sector Fundadores* [Fotografía]. Manizales

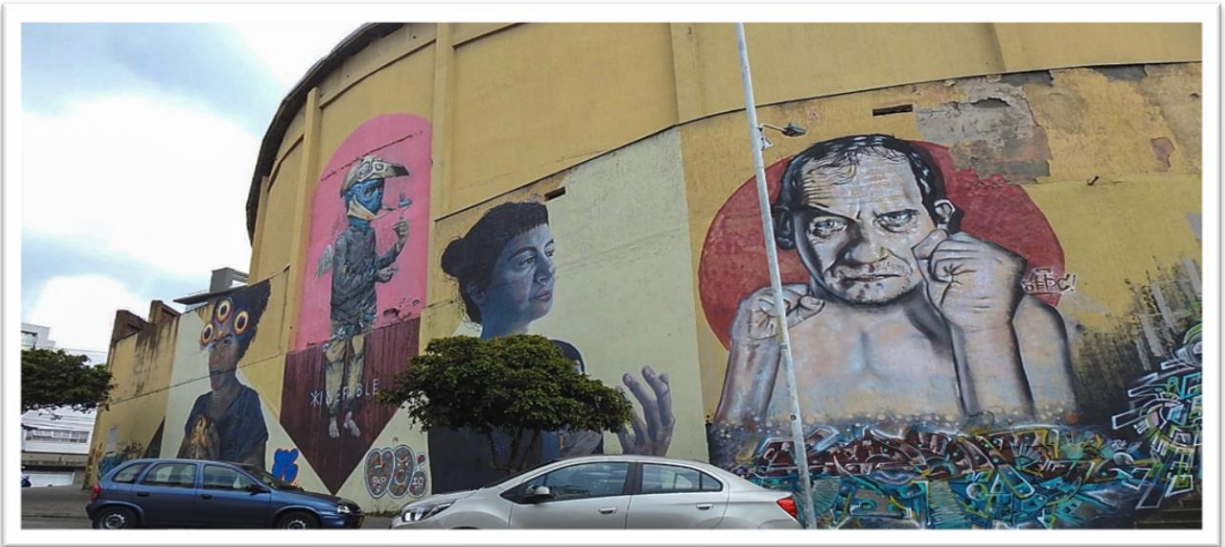


60. Marulanda, A. (2020). *Grafitis túnel de la 52* [Fotografía]. Manizales

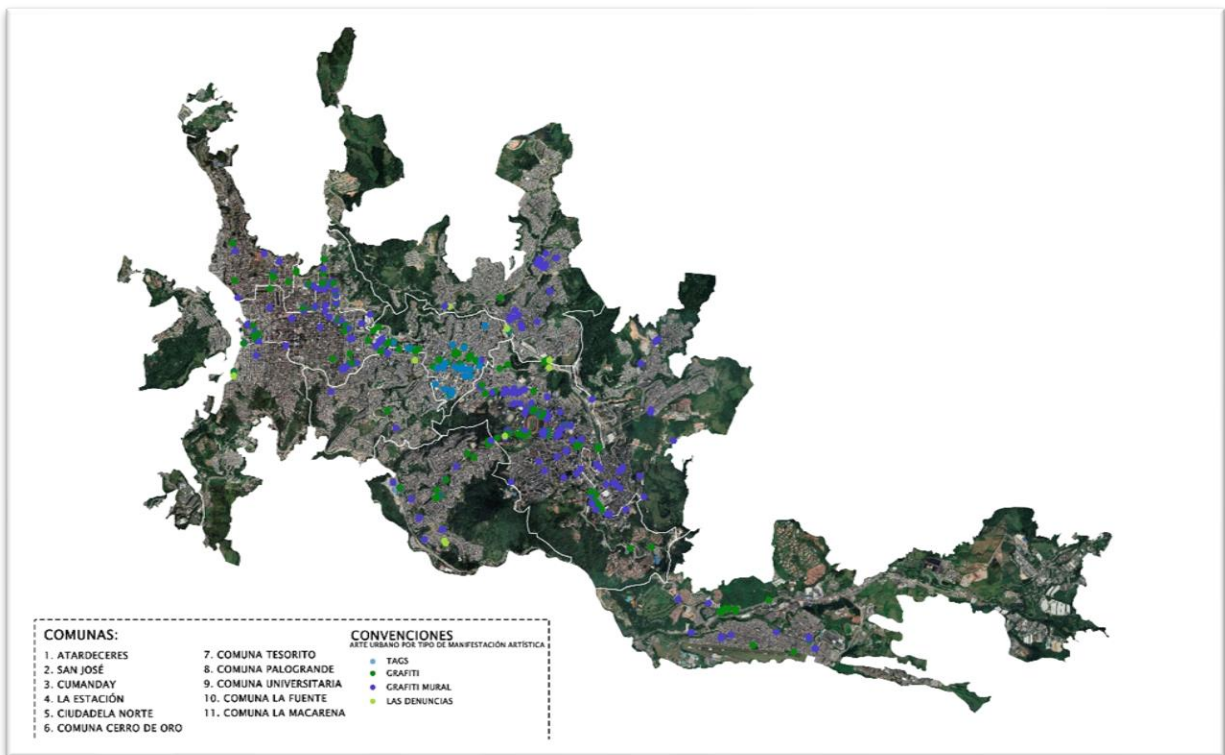
En la Avenida Santander y en el complejo deportivo de la ciudad, este tipo de expresiones parecen contribuir a la reconfiguración y transformación de lo urbano de Manizales en los últimos 10 años.



61. Marulanda, A. (2020). *Murales de Avenida Santander* [Fotografía]. Manizales



62. Marulanda, A. (2020). *Murales complejo deportivo* [Fotografía]. Manizales



63. Valencia, V. (2022). *Localización del arte callejero categorizado por tipo de manifestación* [Figura]. Manizales

Procederemos ahora, a dar lugar a las expresiones caracterizadas por el tipo de relación con el entorno.

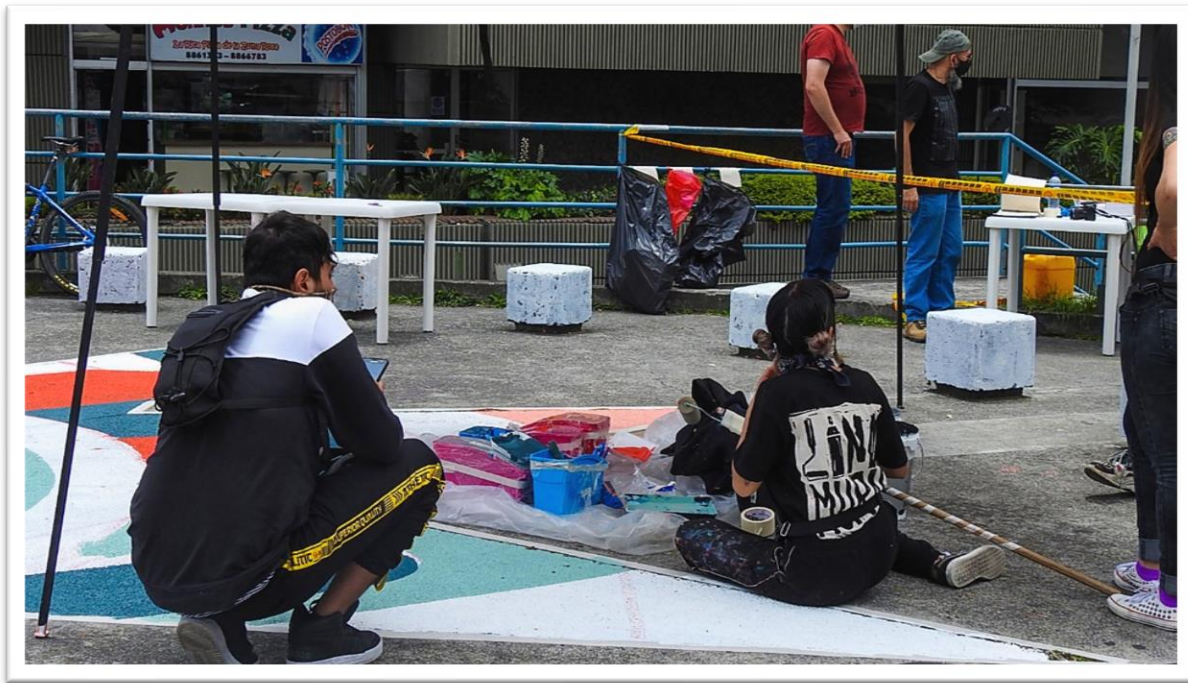
3. Por tipo de relación con el entorno. Esta categoría agrupa las obras por el tipo de práctica social que generan en el entorno donde fueron realizadas, así se definen tres subcategorías: el arte callejero de camino, el arte callejero para el encuentro y el arte callejero de no lugar. Es de aclarar que en mayor o menor medida, estas expresiones están sujetas a las miradas de los ciudadanos por el mero hecho de aparecer en el espacio público de la ciudad.

A. El arte callejero de camino: Se refiere a aquellas expresiones que el transeúnte encuentra en sus trayectos, de la casa al trabajo, del trabajo a la casa, de la casa a la tienda, de la tienda a la casa, de la casa al colegio, del colegio a la casa, de la casa a la universidad, de la universidad a la casa. Estas expresiones aparecen en los caminos cotidianos y en muchas ocasiones, se vuelven parte del paisaje diario, lo cual provoca que en ocasiones se detengan los transeúntes a contemplarlos. No obstante, la aparición de este tipo de expresiones de camino, causan recordación en los transeúntes, ya sea como puntos de referencia, ya sea en la alteración de su percepción frente al espacio, o ya sea los imaginarios de la ciudad de los que se apropian de manera individual y colectiva.



64. Marulanda, A. (2020). *De camino con transeúnte* [Fotografía]. Manizales

B. El arte callejero de encuentro: Aquellas expresiones que se inscriben en sitios de reunión ya instalados, o por su aparición sugieren dichos lugares. Aparecen en parques, plazas, estaciones de transporte, escenarios deportivos, educativos o culturales, o en barrios, como es el ejemplo del ‘Grafiti tipo mural’, realizado en el barrio Solferino, que se convirtió en un lugar de encuentro de los habitantes del sector, desde la aparición de una de las expresiones allí ubicadas. Es de anotar que algunas veces el encuentro es un propósito buscado y otras tantas simplemente aparece como consecuencia de su aparecer. Cabe decir que, según lo recaudado a partir de las fuentes primarias y secundarias, dichas expresiones, cargan de identidad al lugar y propician el encuentro.

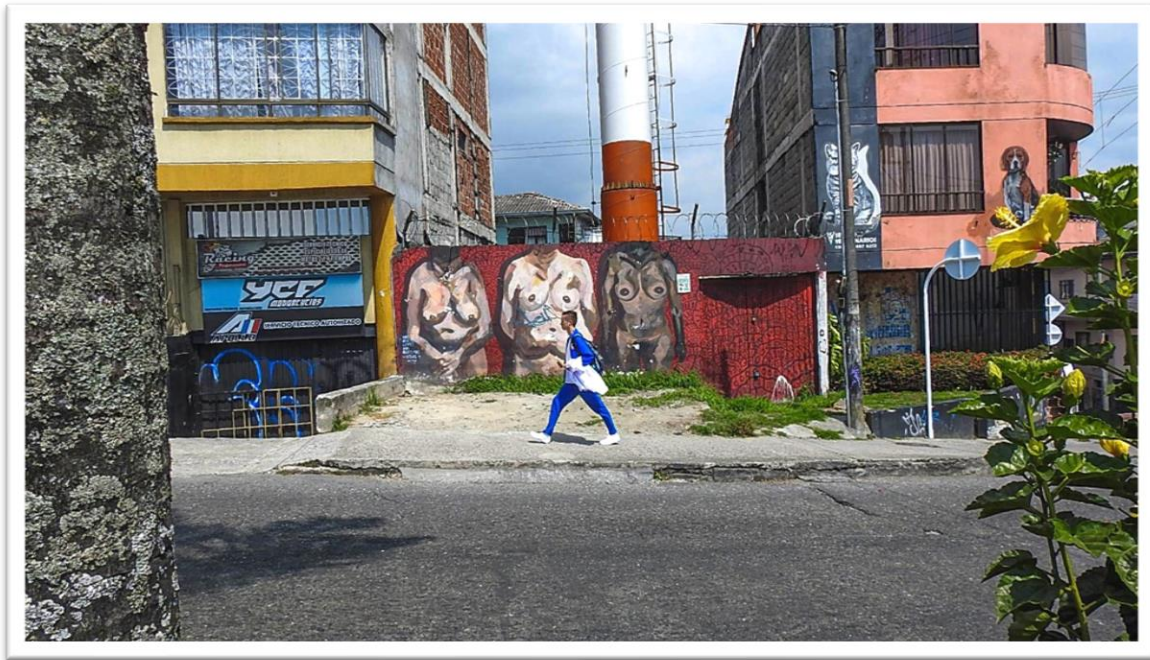


65. Marulanda, A. (2020). *De encuentro* [Fotografía]. Manizales

C. El arte urbano ‘de no lugar’: Son las expresiones que están en esos espacios Marc Augé (2004) define como los ‘Los no lugares’ en la medida que no tienen identidad propia, es decir, el espacio no simbolizado es el no lugar (pág. 87).

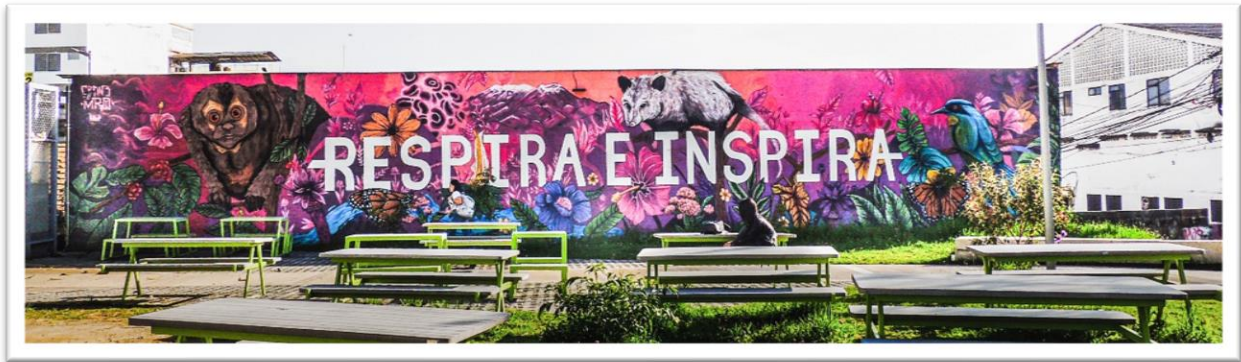
Retomando a Augé (2004), las expresiones de no lugar se caracterizan por su carácter impersonal y la falta de apropiación por parte del colectivo; el autor comenta: “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular, ni relación, sino soledad y similitud” (pág. 107). A pesar de que se es consciente que las expresiones que aparecen en lugares otorgados con el nombre de “no lugares”, puede obedecer entre otros a la oportunidad del espacio, al muro disponible, al menor

control en este tipo de espacios; sin embargo, por su carácter aparentemente solitario, desvalido, y ausente de un carácter definido, se le otorga esta característica.

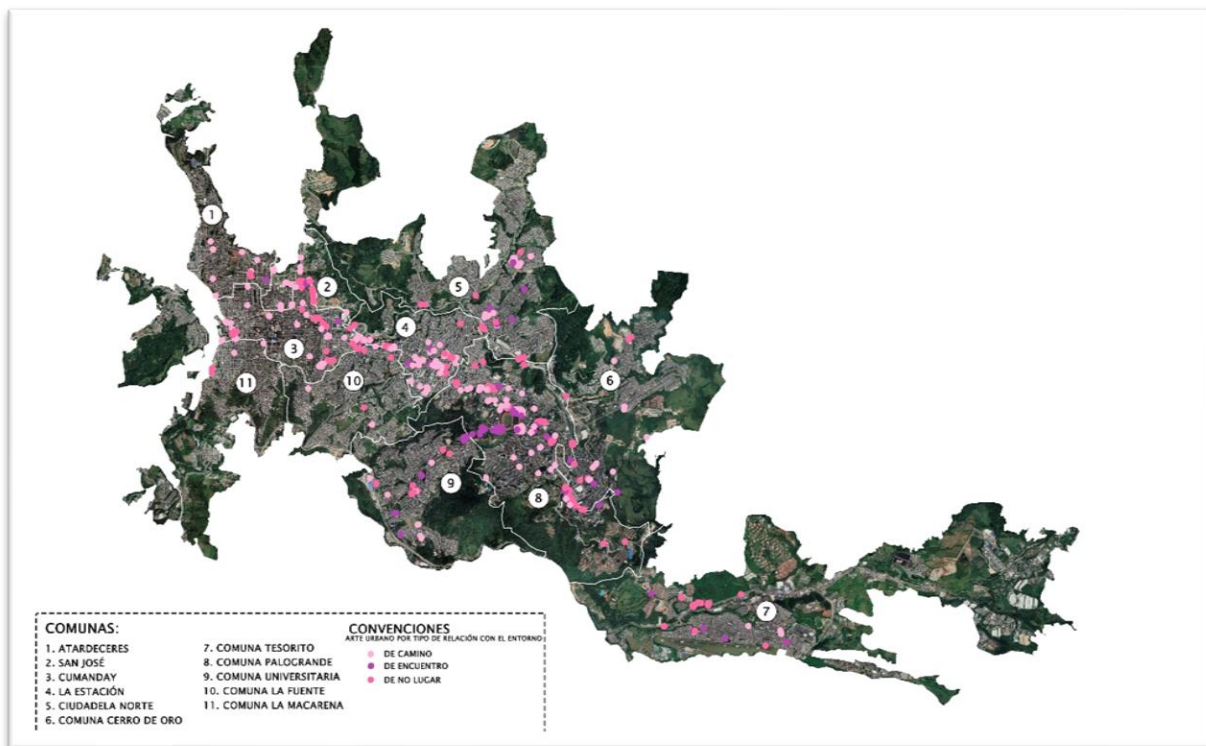


66. Marulanda, A. (2020). *De no lugar* [Fotografía]. Manizales

No obstante, cabe la posibilidad, de que las expresiones sucedidas en estos no lugares, comiencen a llenar de sentido simbólico los mismos, al permitir su transición de ‘No lugar’ a lugar, es decir, un espacio vivencial donde se puedan establecer relaciones entre los ciudadanos y el espacio público. Así se evidenció en la entrevista realizada a Gómez (2022), fundadora del Festival Narrativas Urbanas: “...en el momento en punto en el que nosotros pintamos el mural, la gente ya no se pasaba de andén, ya pasaba por el andén donde estaban los murales.” (2022), entonces, sí le da vida al lugar, sí empieza a dar un significado distinto al habitar real y al rehacular de los espacios, que también es la intención del festival cierto, ‘los lugares se pueden habitar desde otras miradas ’” (2022). El planteamiento de Gómez podría sugerir que este tipo de expresiones, contribuyen en ocasiones a la resignificación de los espacios en la ciudad.



67. Valencia, V. (2020). *No lugar que ha sido resignificado por un mural* [Fotografía]. Manizales



68. Valencia, V. (2022). *Localización del arte callejero categorizados por tipo de relación con el entorno* [Figura]. Manizales

En esta última categorización, que tiene que ver con la relación de las expresiones con su entorno, podemos concluir que el arte callejero tal y como plantea Caldeira (2010):

...se inscribe en los muros públicos, o muros privados con cara a lo público; desafía el sistema de los valores del mercado que relaciona el espacio de todos con el consumo y las mercancías en la ciudad: el arte en los muros públicos es una anti mercancía. (pág. 126)

Adicionalmente, al entender estas inscripciones como una anti mercancía, como lo plantea la autora, presuntamente lo que más reclaman los grupos en los que se funda – grupos que parecen no tener lugar en la esfera social-, es como lo indica Figueroa (2017) un espacio para construir sus maneras de ver el mundo y vivir la ciudad.

La presencia del arte callejero en la ciudad de Manizales, ha establecido un cambio significativo en el espacio público a partir de su aparición, al instaurar relaciones y prácticas entre ciudadanos en los lugares donde se instalan, no solo de manera material sino simbólica; Solá-Morales (2002) dice acerca de estos espacios: “Un espacio que se encuentra actualmente en una relación indisoluble entre la consideración espacial de la arquitectura y la vocación de la ciudad como escenario”. (pág. 23)

En los anexos del presente trabajo, se encuentran fotografías que evidencian la presencia del arte callejero por toda la ciudad de Manizales, mapas con las categorizaciones establecidas por comunas, inventarios nombrados realizados, entrevistas transcritas a artistas, gestores, y habitantes de la ciudad, y así mismo, insumos elaborados en el trabajo de campo, utilizados en el desarrollo de la investigación.

Para concluir, este primer capítulo llamado ‘El arte callejero como fenómeno’, nos brinda una mirada general y objetiva del fenómeno, que nos va a permitir en los capítulos siguientes, analizar reflexiva, interpretativa, experienciada y teóricamente, la complejidad de éste en la ciudad de Manizales.

Podemos decir, que lo visto en este apartado, tiene que ver con análisis de las expresiones del arte urbano a partir de las relaciones que se ejercen en los lugares donde aparece. Es así como en el segundo capítulo abordaremos el fenómeno del arte callejero localizado como dispositivo, para posteriormente entenderlo en el último capítulo en relación con lo común y finalizar con los asuntos concluyentes.

2. El arte callejero como dispositivo

2.1. Noción de dispositivo

Los muros... han tomado la palabra. Las paredes, maculadas por los surcos que dejan las brochas, los rotuladores, los 'sprays', los dedos o cualquiera otra herramienta empleada para escribir, provocan atención, suscitan curiosidad e interés o generan rechazo, pero rara vez indiferencia: Muchos tienen que leerlos y su lectura compromete a cualquier ciudadano, aun aquél más desprevenido. (Castillo, 1997, pág. 216)

Después de evidenciar en el capítulo uno, a que refiere el callejero y una vez localizadas, referenciadas y analizadas las prácticas estéticas derivadas del fenómeno en Manizales, nos dispondremos, en el capítulo dos a entenderlo en el territorio como 'dispositivo'. Lo anterior con el fin de cumplir con nuestro segundo objetivo específico: 'Reconocer el papel del callejero desde las prácticas cotidianas manifiestas en la ciudad y su función en la producción actual del espacio público de la ciudad'.

Nos hemos propuesto en este apartado, a entender la noción de dispositivo dado que nos ha permitido comprender más de cerca el arte callejero, con base a la filiación que encontramos entre esta noción y el fenómeno estudiado. Inicialmente, expondremos aproximaciones generales desde varias miradas y disciplinas, para luego, asumiendo el arte callejero como una expresión estética contemporánea, asociarlo como dispositivo dadas sus características a partir de Foucault y Agamben.

Es de anotar, que la noción de dispositivo en la contemporaneidad, no ha de ser exclusiva a este tipo de expresiones estéticas, sino que, una de las ideas actuales sobre el arte, en general, es que es dispositivo.

En una primera aproximación a la noción de 'dispositivo', a partir de una revisión bibliográfica llevada a cabo para delimitar sus referencias, se observan gran diversidad de definiciones y aplicaciones según su naturaleza y contexto, por su parte, la lengua corriente, lo asocia a un artificio, aún subsiste la idea de aparato de ordenamiento en función de un fin.

Por otra parte, en lo que tiene que ver con las ciencias humanas y sociales, el dispositivo ha sido un término utilizado por diversas disciplinas en los últimos años como la historiografía, la sociología, la antropología y las ciencias políticas, quienes se han apropiado de la noción Foucaultiana, y lo han relacionado constantemente con el término de 'agenciamiento', utilizado por Deleuze (2007) y Guattari (2013). Tanto la noción de dispositivo como de agenciamiento, tienen que ver con procesos de conductas individuales y colectivas en la complejidad de modos de existencia contemporáneos y, a pesar de que existe una diferenciación entre tales términos, ambos apuntan a la idea de control o dominación. (Heredia, 2012)

Las consideraciones del arte referidas al dispositivo, las podemos encontrar inicialmente en el ámbito del cine en 1975, cuando Baudry (1978) y Aumont (1992), quienes empiezan a referir el cine como dispositivo cinematográfico. Los autores sostienen, que en el cine la ideología no solo se transmite en el plano técnico y formal, sino también en el plano de significados y contenidos; podríamos decir con las afirmaciones, que tal y como pasa en el arte plástico contemporáneo la estética de las ideas reemplaza a la estética de las imágenes.

Como vimos en apartados anteriores, a partir de la década de los 70', hay una aceptación por parte de la academia de otras manifestaciones diferentes a la pintura, asunto acompañado por los planteamientos referidos de Jiménez (2010), Marchán Fiz (1994), Guasch (2005) y Gadamer (1991). Ahora, son junto con dichos planteamientos los derivados del cine, coincidentes con el inicio del arte posmoderno, que como vimos, es el momento donde se gesta también el arte

urbano. En relación con ello, entendemos el arte callejero como una práctica estética contemporánea, que radica su importancia más allá de lo material, técnico y formal, además de fijar su atención en lo simbólico y experiencial.

Ahora bien, para el propósito de este capítulo han sido estudiados desde el campo de la filosofía Foucault (2010) y Agamben (2014), quienes nos han dado luces claras sobre el concepto de dispositivo, en la medida que sus planteamientos nos han permitido un acercamiento preciso a lo que encontramos en términos experienciales y prácticos de nuestro fenómeno. Por tanto, son estas aproximaciones teóricas las que, en conversación con las fuentes primarias, han proporcionado al arte callejero la idea de dispositivo.

Abordaremos, entonces, el entendimiento del dispositivo en relación con el fenómeno desde varias nociones de los autores mencionados, con el fin de llevar al contexto de la ciudad de Manizales y, la expresión en ella desplegado, para comprender el vínculo indisoluble que reside en el concepto territorializado. Para este propósito, lo hemos entendido bajo cinco nociones traídas del entendimiento de los autores con relación al dispositivo así: En primer lugar, como una red que se establece entre las formas de control y las prácticas sociales; en segundo lugar, como un mecanismo de poder que se vincula con las relaciones de saber; en tercer lugar, en referencia a la dimensión histórica que se relaciona en la dimensión como heterotopía; en cuarto lugar, en tanto transforma su entorno significativo como herramienta que administra y gestiona, para finalmente, en quinto lugar, entenderlo en la medida que expone lo que nadie quiere ver.

Así, para entender la primera noción que nos interesa Agamben (2014) en su texto sobre el dispositivo considera a Foucault quien precisa que es un: “Conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales” (pág. 7) y, por otro lado, añade es una “Red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia

social para configurar un orden. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos” (pág. 8). Ambas descripciones, tienen en común un principio fundamental en el propósito de entender el arte callejero como dispositivo, en tanto categoría que se funda en la ciudad, que no sólo se relaciona con las prácticas sociales que allí suceden, sino que se funda en ellas configurando un nuevo orden, estableciéndose como una red imaginaria, que se ha instalado en el habitar público de la ciudad, en tanto cotidiano y mundano.

En segundo lugar, Agamben (2014) hace alusión nuevamente a Foucault, quien nombra como fundamental en la noción de dispositivo, que en la medida que se inscribe en las relaciones de poder, se vincula con las relaciones de saber (pág. 9). Este planteamiento lo podríamos verificar en el arte callejero como un saber, entendido como la capacidad de pintar la calle, y, en la medida que parece insinuar una relación entre quien pinta y la comunidad a la que apunta, establecería una relación de poder.

En tercer lugar, la dimensión histórica es para Foucault otro de los asuntos relevantes en la comprensión del dispositivo y anota: “La relación entre los individuos como seres vivientes y el elemento histórico, entendiendo con este término el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas en que se concretan las relaciones de poder”. (pág. 11)

Podríamos establecer hasta ahora, que el arte callejero es una red que propende por establecer relaciones entre los individuos y sus prácticas sociales, que sugiere como práctica del saber, un poder en lo urbano, asociado a un lugar y tiempo definidos que, por tanto, acontece bajo características contextuales específicas que tienen que ver con elementos políticos, económicos y culturales, algo que el autor considera como instituciones y procesos de subjetivación.

La dimensión histórica mencionada, planteada por Foucault como determinante en la noción de dispositivo, podría ligarse con otro concepto tratado por el autor: las ‘heterotopías’, y advierte

que: “Esa disciplina cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (2010, pág. 1), más adelante prosigue: “...probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías. Ésta es una constante en todo grupo humano” (pág. 4). A partir de lo anterior, podemos relacionar el arte callejero también con las heterotopías, en la medida que funda ‘espacios diferentes’ en lo urbano, y como herramienta de impugnación, procura subvertir un orden establecido, al constituirse como fenómeno característico de un tiempo y un lugar específicos y por ello se convierte en un dispositivo en la ciudad de hoy.

En cuarto lugar, nos referimos a Giorgio Agamben (2014), quien dice que el dispositivo, puede ser concebido como un acto de pensamiento, en la medida en que diseña automáticamente la comprensión del entorno significativo (pág. 17). A este respecto, hemos encontrado cómo el arte callejero gestiona en la medida que puede cargar de sentido, sugerir o hacer visible ideas propias o colectivas; así mismo, puede transformar el entorno urbano donde aparece, Agamben comenta: “Cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones” (pág. 17). Con dicha apreciación podríamos a partir de los datos recogidos en el trabajo de campo y las conversaciones que se construyen con las fuentes primarias, intuir que el arte callejero, en la medida que contribuye a diseñar la comprensión del entorno significativo, ha empezado a capturar, orientar y modelar tanto conductas como opiniones en el espacio público de la ciudad y en su habitar.

Para concluir, nuestra quinta y última noción para establecer el arte callejero como dispositivo, nos referimos al develamiento de lo real. Agamben (2014) en su texto acerca del dispositivo reflexiona conforme a Heidegger y dice: “la Gestell del último Heidegger, cuya

etimología ‘es afín a la de dispositio’, *disponere* (el alemán *stellen* se corresponde con el latino *poneré*), Heidegger escribe que *Ge-Stell* significa comúnmente ‘aparato’ (*Gerat*)”,... con este término él entiende “el recogimiento de aquel (dis)poner {*Stellen*) que (dis) pone del hombre, es decir, exige de él el develamiento de lo real según el modo del ordenar {*Bestellen*)” (pág. 16). En lo observado, analizado y experiencial, parece ser que el arte callejero tiene una necesidad implícita del develamiento de lo real, en la medida que le es apremiante nombrar a partir de sus prácticas lo innombrable, lo que está latente pero no se dice; exponiendo realidades ocultas por las maneras hasta ahora conocidas en las prácticas de lo urbano.

En este sentido, Foucault coincide con dicho planteamiento de Agamben y Heidegger cuando menciona: “...en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo” (pág. 14). Al relacionar las apreciaciones de los autores, podemos intuir que el arte callejero aparece como una expresión que no sólo se valida en tanto material, es decir, “lo que se puede ver”, sino también desde lo inmaterial o sensible, es decir, “lo que no se ve” asunto en el que más adelante nos centraremos.

Ahora bien, para finalizar la introducción de nuestro segundo capítulo, es necesario situarlo en el territorio de estudio, Manizales - Colombia, para dilucidar la manera como se insinúa dicha expresión estética, como se significa, se entrecruza, en las dinámicas de poder tanto tangibles como intangibles en el territorio.

2.2. El arte callejero como dispositivo en la ciudad de Manizales

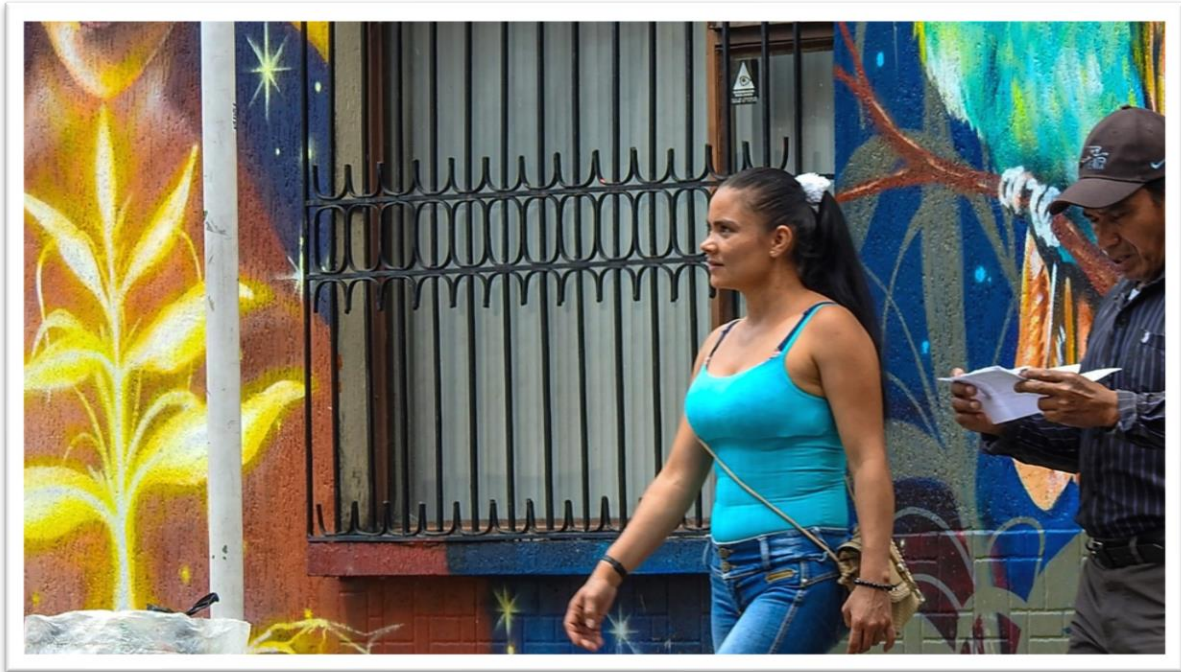
La sociedad tecnológica moderna ha exacerbado la necesidad de la comunicación marginal como la válvula de escape contra la uniformidad simbolizadora. (Castillo, 1997, pág. 216)

Para empezar y como común denominador de todas las apreciaciones anteriores, podemos considerar el arte callejero como un dispositivo que afecta lo individual y colectivo del contexto donde aparece, es decir lo público de la ciudad, asunto que ha evidenciado el trabajo de campo realizado a partir de la observación y lo experiencial del fenómeno, como también las múltiples aproximaciones y entrevistas realizadas en la ciudad de Manizales.

Desde ese planteamiento, es necesario tener en cuenta una conversación con Lo2:

Yo veo que el muralismo es más de compartir, de construir tejido social, de que el mural no soy solo yo, sino que en el mural se refleja también en toda una comunidad... yo empecé pintando con niños en comunidades vulnerables, entonces desde ahí tuve un acercamiento a esa conciencia de que parece, la imagen no es solo mía, la imagen realmente nos construye a todos; la colectividad es algo presente en todo momento cuando pintas en la calle.¹⁹ (Lo2, 2020)

¹⁹ Cuando Lo2 se refiere al muralismo, se refiere a lo que nombramos aquí arte urbano, entendido de manera general como nuestro fenómeno a estudiar.



69. Marulanda, A. (2020). *Expresión estética tipo “mural-grafiti”, transforma el contexto.* [Fotografía]. Manizales

Ahora, para adentrarnos en el fenómeno del arte callejero y entenderlo como dispositivo en la ciudad que hemos escogido: Manizales, consideramos en primer lugar a Foucault, quien como vimos en el apartado anterior, entiende el dispositivo como un “Conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales” y, por otro lado, añade es una “Red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”. (Agamben, 2014, pág. 8)

En consecuencia, podemos situar el arte callejero en Manizales, como una red entre las formas de control y las prácticas sociales sucedidas en la ciudad, que se instalan en su habitar urbano, y que tiene una función estratégica en la ciudad, asunto que podemos relacionar con lo que nos dice Rodríguez (2022), gestor del ‘Festival de Narrativas Urbanas’, cuando menciona:

“uno empieza a ver el arte urbano no como un fin en sí mismo sino como una herramienta para...”. Al establecer una conversación entre Foucault y Rodríguez, podemos pensar que dicha expresión, en tanto dispositivo en la ciudad, orienta y permite una relación más familiar y cercana entre la calle y quien la habita, siendo más un medio que un fin, que como fenómeno, ha tenido la capacidad de configurar un nuevo orden en el espacio común de Manizales, a través de nuevos lenguajes que le son propios. Valga decir que somos conscientes de que hubiera sido ideal triangular todas estas argumentaciones con los ciudadanos, sin embargo y dadas las condiciones de pandemia en que se vio sumergido el tiempo del desarrollo del trabajo de campo, establecimos conversaciones principalmente entre artistas y gestores y fuentes secundarias.

En este sentido, al entender el arte callejero como una expresión que surge en la heterogeneidad de las prácticas sociales sucedidas en el espacio urbano de Manizales hoy, Ventus²⁰, artista callejero oriundo de la ciudad de Pereira, nos ilustra al respecto: “El arte urbano le devuelve ese tejido social a la calle” (2020). A pesar de que el comentario del artista parece sobrevalorar en algún sentido el fenómeno analizado, la observación y análisis nos han permitido entender su aparecer en lo público como un algo que modifica prácticas y relaciones establecidas. En este sentido, valdría considerar lo público de la ciudad de Manizales hoy, como un escenario de despliegue de lo colectivo, de la vida social y pública, diversa como producto de las culturas donde el arte urbano podría sugerir prácticas sociales diferenciadas que redundan en un espacio urbano igualmente diferente, al entender el espacio urbano como el lugar que nos es común, al menos en la distinción privado público, donde la calle, la plaza, el parque es colectivo y la casa es privada.

²⁰ Artista urbano con 12 años de experiencia en la pintura de calle, allí ha centrado su trabajo artístico, el cual le ha dado la posibilidad de crear y participar de distintos escenarios a nivel nacional e internacional



70. Marulanda, A. (2020). *Tejido social* [Fotografía]. Manizales

En segundo lugar, concebimos el arte callejero como dispositivo, entendido en la introducción de este capítulo, como un saber que establece una relación de poder en lo público de la ciudad, asunto que podemos referir a la idea de control a la que se refiere Foucault, evidenciado en las prácticas sociales diferenciadas, sucedidas a partir de su aparición en la ciudad de Manizales.

Mugre Diamante comenta:

Mi arte quiere poner en conversación, construir ciudad, lo que hago, lo que la gente recibe, inspirar, ser transgresor, responsabilidad más allá, poner a pensar a la gente, pintar en la calle es un acto político, estar en la calle es trasgresor, mueve masas, una responsabilidad que va más allá.

(Mugre Diamante, 2020)

Lo planteado por la artista, junto con la concepción del arte callejero como una práctica de contrapoder en lo urbano de Manizales, evidencia en este tipo de expresión en la ciudad, un acto que se pretende como denuncia política, social, económica, de género o ambiental.



71. Marulanda, A. (2022). *Control y dominación* [Fotografía]. Manizales

La tercera noción para entender el arte callejero como dispositivo, está en consonancia con la dimensión histórica de la que habla Foucault que es intrínseca a éste como fenómeno en la ciudad, en tanto es una expresión, que aparece como vimos en el apartado de la ‘Historia del arte callejero en Manizales’, propia de su contemporaneidad. Ventus (2020) nos dice: “El arte

urbano... es ese espíritu que se ha ido tejiendo en las ciudades contemporáneas”, y Rodríguez (2022), comenta a este respecto: “este tipo de expresiones son típicamente contemporáneas”.

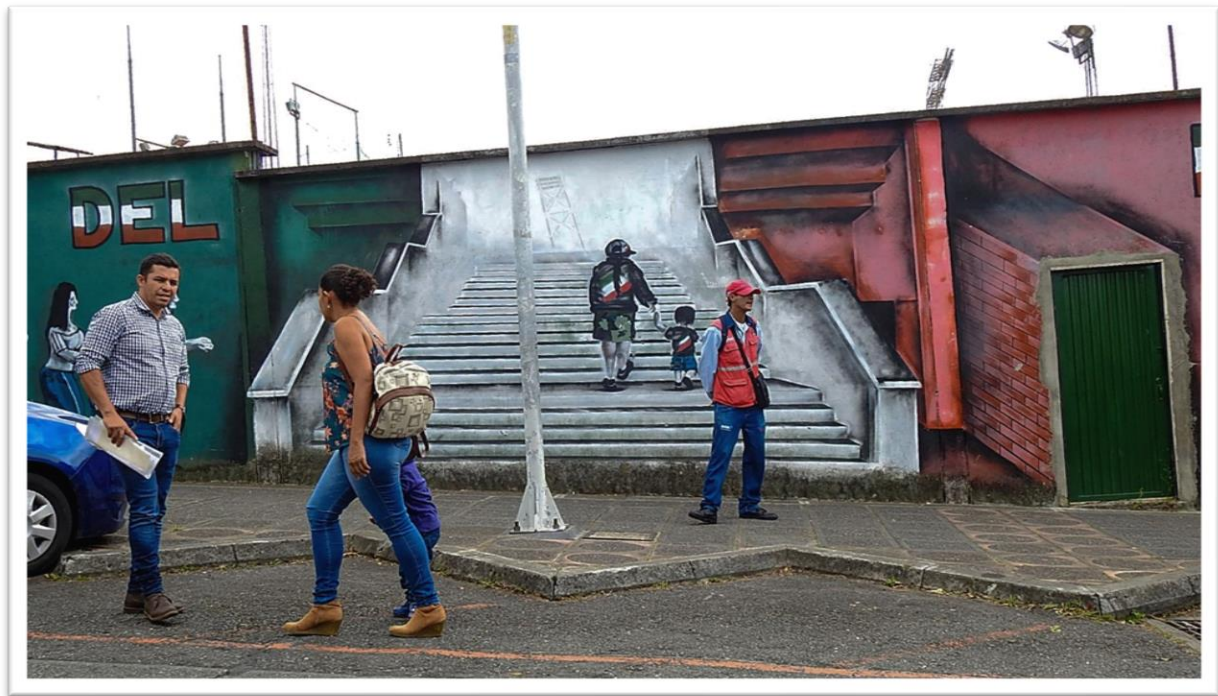
Recordemos que el autor entiende el elemento histórico como la relación entre los individuos y el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas que concretan el poder, es así, como la dimensión histórica en nuestro caso, tiene que ver con elementos políticos, culturales, sociales y económicos que son característicos en la Manizales de hoy.

Pensar el arte callejero como un dispositivo que se gesta en la Manizales actual, comprendido en un contexto espacio temporal definido, es entenderlo como un dispositivo propio y acorde a su particularidad. Sin embargo, podríamos decir que en lo que tienen que ver con estos procesos urbanos, este tipo de prácticas aportan en la configuración y entendimiento de un imaginario compartido de la ciudad contemporánea.



72. Marulanda, A. (2020). *Mural* [Fotografía]. Manizales

Ahora, a partir de la dimensión histórica, entendida como determinante en la comprensión del arte callejero como dispositivo, la hemos relacionado con las heterotopías planteadas por Foucault (2010), atribuyendo procesos de subjetivación de un territorio definido y momento histórico particular, que sugiere relaciones y prácticas sociales diferenciadas en lo público de la ciudad. Recordemos que en el apartado anterior entendimos el arte callejero como heterotopía en tanto funda espacios diferentes en la ciudad, espacios del contradecir, del combatir, del disentir, espacios otros, espacios contrahegemónicos. Adicional a lo anterior Foucault (2010) dice: “Quizás podríamos clasificar las sociedades según las heterotopías que prefieren, según las heterotopías que constituyen” (pág. 4). Podemos plantear según lo referido por el autor, que el arte callejero es una heterotopía que habla del tiempo, del espacio y de los habitantes de Manizales hoy, y por tanto con base en lo que nos recuerda el autor, es una heterotopía propia y constituida como reflejo del pensamiento de la ciudad hoy.



73. Marulanda, A. (2020). *Heteropía espacios otros* [Fotografía]. Manizales

Podemos observar hasta ahora que los espacios y dinámicas que sugiere el arte callejero como dispositivo en Manizales, se han transformado con respecto a las anteriores y han sido desde la aparición de dicha expresión instaladas en la ciudad, que construyen día a día un espacio urbano diferente y proponen nuevas redes de relaciones que contribuyen a la creación de nuevos escenarios en lo urbano, al afectar no solo lo físico, sino también lo simbólico de la ciudad.

Ahora bien, la cuarta noción para entender el arte urbano como dispositivo está en consonancia con lo planteado por Agamben (2014), esto es, como un acto de pensamiento que contribuye a diseñar la comprensión del entorno significativo, en tanto tiene la capacidad de orientar, capturar, definir, modelar o controlar, de esta manera podemos concebirlo como generador de conductas y opiniones alternas en lo urbano, protagonizadas por la comunidad a la que se dirige: los ciudadanos de Manizales. Lo2 (2020), parece entender el arte callejero en relación directa con lo que advierte Agamben (2014), al reconocer que sus intervenciones podrían alterar el contexto de Manizales y dice:

El muro de Plaza 51, es un muro que al frente queda un colegio de niñas, cerquita a media cuadra hay otros dos colegios, entonces es un lugar donde tu siempre estás viendo niños, niñas... El mismo contexto ya te está hablando de algo...como un indicio para tu poder ir a tu investigación y decir 'quiero hacer esto', de pronto esta idea puede calar más en este espacio, en este contexto... Entonces, hice un mural que era de Tom y Jerry...los niños eran felices. (Lo2, 2020)



74. Marulanda, A. (2020). *Tom y Jerry* [Fotografía]. Manizales

Lo anterior ejemplifica cómo el arte callejero, expande la vocación y otorga o reafirma el significado de un contexto, en este caso, afirmar un entorno donde habitan niños y niñas en un sector de la ciudad. Esta manera de concebirlo, nos hace entenderlo como un dispositivo que sugiere, a partir de sus expresiones, maneras de comunicarse y relacionarse que, denotan dinámicas que definen y enfatizan el entorno significativo en Manizales.

La capacidad que tienen estas expresiones estéticas en la configuración del entorno, la hemos relacionado como dispositivo en la medida que reafirma desde sus expresiones el entorno, para lo cual Agamben nos dice: “Un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientar en un sentido que se pretende útil los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (2014, pág. 14), y lo relaciona con un estudio etimológico de la palabra oikonomía. La relación entre oikonomía y dispositivo, en la lógica de administrar y gestionar la casa, en este caso la ciudad, como también incidir u orientar comportamientos o pensamientos de los sujetos colectivos, permitiría establecer una

relación con la noción misma de arte callejero en tanto acontece, repercute y afecta la ciudad en términos espaciales.

Conforme a lo anterior, Cráneo One, nos habla de sus intervenciones en la calle: “Siempre he visto el arte urbano como una herramienta de comunicación y educación” (2020). Lo dicho por el artista, en relación a lo expuesto por el autor, visto desde el arte callejero como un dispositivo que administra y gestiona en la ciudad, sitúa esta expresión en una suerte de mediación que podría alentar al ciudadano a ver de diferentes maneras y desde otras perspectivas a partir de lo que encuentra en lo urbano de Manizales.



75. Valencia, V. (2022). *Dinámicas de comunicación y educación* [Fotografía]. Manizales

Podemos vincular la alteración del entorno significativo del arte callejero, en tanto herramienta que administra y gestiona en la ciudad, y relacionarlas con la afirmación de Ana María Trujillo (2020), artista urbana de Manizales, quien se ha concentrado en el cartelismo, cuando en su planteamiento devela la pretensión de gestionar de alguna manera los comportamientos y/o pensamientos de quienes habitan la ciudad:

Pienso en la gente que va en las busetas que van consigo mismos, pensando en sus cosas, (que rico ver algo por ahí), para que piensen en algo desde ellos mismos, no es algo filosófico, es pensar en lo que sea, desde uno, en algo que hay ahí, me gustan mucho las letras porque visualmente son una imagen y dan mucho para pensar, muchas interpretaciones. (Trujillo, 2020)

Trujillo anota un propósito del arte callejero, y es que en la medida que pretende capturar al habitante de la ciudad, a pesar que se denote un tanto caprichoso en ocasiones, le sugiere al habitante, a manera de distractor, un pensamiento de diferente naturaleza, con la pretensión de orientar su atención, así sea con el propósito de distraerlo de sus agobios.



76. Valencia, V. (2020). *Cartelismo. de Trujillo* [Fotografía]. Manizales

Por último, para referirnos a nuestra quinta noción, que en adición a las anteriores, nos ha permitido entender el arte callejero como dispositivo, es pertinente tener en cuenta el develamiento de lo real expuesto por Agamben (2014) a partir de planteamientos de Heidegger y Foucault, asuntos que en función de nuestro trabajo de campo, nos han permitido situarlo en la ciudad de Manizales como tal. A este respecto Mugre Diamante expone esta noción de la que hablan los autores, característica que para nosotros ha sido fundamental a la hora de entender los propósitos del arte callejero en la ciudad:

El arte expone cosas que están pasando, pero no necesariamente literalmente... cómo entender la ciudad a través del grafiti, aportar desde lo que hago y siento, y exponiendo cosas que la gente no habla con naturalidad, exponer cosas que están pasando, cosas que la gente no quiere ver. (Mugre Diamante, 2020)



77. Sepc. (2020). *Develamiento de lo real. Líderes sociales* [Fotografía]. Manizales

Entender el arte urbano como dispositivo en Manizales, es comprenderlo como un mecanismo que parece insinuar tensiones, encuentros y rupturas en lo público.



78. Ríos, C. (2020). *Nuevas maneras en lo urbano de Manizales* [Fotografía]. Manizales

Los artistas urbanos entrevistados, nos han ilustrado sobre esos modos concretos en que el arte callejero participa de las nociones planteadas, convirtiéndose así en dispositivo en la ciudad de Manizales. De este modo, Mugre Diamante, Trujillo y Ventus exponen la manera cómo parece modificar comportamientos y establecer relaciones sociales; Cráneo One y Trujillo consideran cómo el arte podría comunicar y educar, Sepc y Quintero nos ilustran la manera que este tipo de expresiones simulan juegos de poder que tentativamente ejercen ‘maneras otras’, pacíficas, contrahegemónicas. De acuerdo con lo anterior, lo dicho por los artistas parece

evidenciar la incidencia que tiene el fenómeno como dispositivo en las nuevas formas de habitar la ciudad de Manizales.



79. Ríos, C. (2020). *Nuevas maneras* [Fotografía]. Manizales

Exponer estos acercamientos y conversaciones entre los autores y artistas, nos ha permitido establecer una relación dialógica entre las fuentes primarias y secundarias, que nos ha revelado como parte estructural del dispositivo, su participación no sólo en lo sensible y material, sino en lo simbólico e inmaterial de la ciudad de Manizales. La observación, análisis y estudio realizado, nos ha arrojado hasta ahora, cómo esta expresión no solo ha transformado las dinámicas y

prácticas sociales en el espacio público de la ciudad, sino que con ello, ha permitido posibilidades de habitarla, sentirla, percibirla, pensarla y vivirla de maneras diferentes.

Para concluir este apartado, que se ha ocupado de comprender por qué el arte callejero actúa como dispositivo, y posteriormente situarlo como tal en la ciudad de Manizales, nos adentraremos a entender el artista de la calle como parte integral en la red que establece el arte callejero como dispositivo, para finalmente en este capítulo, comprender las pulsiones que ejerce en el territorio, teniendo así un panorama completo que permita entender estas expresiones bajo la categoría establecida.

2.3. El artista que pinta la calle como parte de la red del dispositivo

Entre ellos surgía la reflexión, la mirada histórica, ...la declaración de unos principios bajo cuya referencia se podía ser consciente de los cambios: de cómo de una actividad continuada o una aventura adolescentes, no exenta de fantasía, se pasaba a una lucha heroica, con ribetes sociales o políticos, sin posibilidad de victoria y que sobrepasaba a sus protagonistas tanto como al resto de ciudadanos que asistían impasibles o agitados a su desarrollo y eclosión. (Castleman, 2012, pág. 20)

En el capítulo anterior, entendimos el arte callejero como un fenómeno que gesta una subcultura, que tiene dinámicas y prácticas sociales antes no conocidas en lo urbano de las ciudades. A partir de allí, percibimos estas expresiones como producto de unas condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que, aunque en cada territorio tiene unos rasgos que le son propios, otros tantos le son permeables y comunes.

Por tanto, estas acepciones nos permiten no solo situar el arte callejero como dispositivo, sino también entender el artista que pinta la calle y los grupos a los que pertenece, como parte de la red del dispositivo y por tanto definitorios en su aparición en la ciudad. Así, este tipo de expresión, como las sociedades donde se funda, gestados del devenir histórico actual, tienen características diferenciadas en la construcción de lo urbano, sobre todo en tanto la participación de lo público en la ciudad, se ha extendido considerablemente a poderes no hegemónicos, en síntesis, a cualquier ciudadano. Estas características diferenciadas que se dan en el arte urbano, no solamente se dan en sus maneras de aparecer como dispositivo, sino también, en las prácticas y relaciones que insinúan en lo público de Manizales, asunto del que nos ocuparemos en el capítulo tres.

Ahora bien, para comprender el arte callejero en toda su complejidad, es indispensable conocer quién es el artista que pinta la calle, y por ende las sociedades en las que funda sus relaciones y su quehacer. Este apartado se propone indagar sobre el modo en cómo se instala el sujeto de manera individual y colectiva en la ciudad de Manizales. Castleman (2012), uno de los grandes referentes mundiales del arte callejero, menciona acerca de las premisas y maneras de pensar y habitar la ciudad de quienes pintan la calle:

Una práctica común, caracterizada por una pluralidad de maneras de entenderla y vivirla, pero capaz de generar unas pautas operativas, un argot y una cultura material y conceptual precisas y unas claves de reconocimiento concretas y fácilmente asumibles que vertebran una entidad consistente y flexible entre ciertos márgenes, conforme a su devenir histórico. (pág. 12)

Entender el arte callejero en Manizales como una práctica diferenciada en su espacio público hoy, es entonces también comprender, que se funda en grupos humanos divergentes de lo hasta ahora conocido, en tanto su vivencia del territorio. Sepc nos dice: “El grafiti me ha llevado a conocer la ciudad de una manera que nunca lo hubiera logrado con otro tipo de estilo de vida...entonces empieza a ver uno la ciudad de otra manera” (2020); Otis por su parte nos comenta:

Para mí la ciudad...es también... un... parque de diversiones en el que veo... cosas de manera... diferente... donde las personas simplemente ven... muros de contención, paredes abandonadas o lugares desolados, uno muchas veces ve lienzos... desde la actividad deportiva... las escaleras no para subir o para bajar sino para saltar, donde veo barandales no son para apoyarse sino para deslizarse. No es ese lugar utilitario... desprovisto de un alma... sino que también tiene

un alma, que a través de estas expresiones esa alma está resignificándose todo el tiempo. (Otis, 2020)

Podemos asemejar los artistas que pintan la calle, con comunidades que vivencian la ciudad a manera de ‘gueto’, es decir, como pequeñas sociedades que viven aisladas por motivos de credo, cultura o prácticas identitarias en sus modos de habitar. Estos grupos, al tener modos de habitar singulares en lo público de la ciudad, son partícipes en la construcción de una Manizales contemporánea y diversa; Castleman dice:

Más tarde se sumarían otros valores en su constitución como un producto más sofisticado y madurado en forma de actividad o subcultura: la vinculación afectiva con el soporte o el lugar, la exploración del territorio,... la rebeldía frente a las normas, el valor mediante el riesgo, el placer de lo prohibido, el reconocimiento en la comunidad, el prestigio por los méritos,... la voluntad mediante la transgresión o la integridad, la fama por el impacto o la constancia, el civismo por la portavocía comunitaria, la justificación de uno por la injusticia del otro, etc.. (2012, pág. 17)

Es preciso para comprender la naturaleza de los artistas urbanos, como se menciona en el apartado de la ‘Historia del arte callejero en Manizales’, que los sujetos y colectivos no solo tienen en común el pintar lo público de la ciudad, sino también lo estructural y sus maneras de entender y vivir la ciudad de modos diferenciados. Entre estas maneras, los artistas tienen actividades alternas que les son propias y características como las asociadas con el hip-hop, dinámicas que hacen a muchos de los artistas entrar en el mundo del arte callejero. Por ejemplo, en el caso de Lo2, el skateboard es una actividad paralela a su quehacer de pintar la calle, y es esta actividad la que lo introduce a practicar el arte callejero. Con relación a ello, Caldeira (2010)

establece una analogía entre los artistas urbanos y los skaters, en el sentido que “leen la arquitectura de modos peculiares en tanto se apropian de ella para sus propios objetivos” (pág. 125). Al respecto de lo anterior, Lo2 artista quien pinta hace 11 años en la calle, nos dice:

La inquietud de pintar en la calle, empezó montando en skate... Me pareció interesante como empezar a resignificar espacios, aprovecharse de los espacios abandonados y darle otra cara a la ciudad. También partiendo del skateboarding, para mí la ciudad es un parque de diversiones, porque nosotros en lo que es la calle como tal, en el asfalto, encontramos obstáculos, rejas, escaleras, barandas, todo ese tipo de cosas, que las utilizamos para practicar el deporte y para poder sentir la ciudad como diferente. (Lo2, 2022)



80. Quintero, S. (2020). *Lo2 como skater* [Fotografía]. Manizales

Entender al artista que pinta la calle como un sujeto interesado en maneras distintas de manifestarse en lo público de la ciudad, de nutrir el espacio urbano, y de evidenciar su descontento de formas hasta ahora no conocidas, no solo desde su accionar como artista urbano sino desde sus prácticas alternas, es comprenderlo como un sujeto que inserta dinámicas heterogéneas en la Manizales actual. Podemos observar, que la caracterización más clara del sujeto, se presenta cuando aparece inmerso en los colectivos de los que hace parte, grupos que Caldeira (2010) equipara con hermandades, que son llamados por ellos mismos ‘parches’ y a su modo de reunirse ‘parchar’.

Para adentrarnos en la comprensión profunda de los nombrados ‘parches’, hemos tenido en cuenta dos conceptos fundamentales que se nos han presentado como determinantes a la hora de entender estos grupos: la noción de ‘heterotopías’ de Foucault (2010), y la noción de ‘Zonas autónomas temporales’ de Hakim Bey (2018), llamadas TAZ por sus siglas en inglés. Tanto las heterotopías como las Zonas autónomas temporales, son conceptos que al asociar con lo encontrado y experienciado en el trabajo de campo, con respecto a los ‘parches’, nos trasladan a planteamientos, relacionados con los análisis y vivencias que nos han permitido entender más de cerca esos grupos humanos.

A. El artista que pinta la calle y sus ‘parches’ entendidos como heterotopías.

Al igual que el arte callejero entendido como dispositivo, lo hemos asociado con las heterotopías en tanto “esa disciplina cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (Foucault, 2010, pág. 1), relacionamos los grupos humanos en que se funda el fenómeno, es decir los ‘parches’, también con las heterotopías, en la medida que son comunidades que han gestado en la Manizales

contemporánea, espacios diferentes, escenarios de la impugnación, del combatir, del contradecir, del refutar, escenarios del descontento, de la protesta social; podríamos decir, de un contrapoder.

Por otra parte, Foucault (2010) nos dice: “Las heterotopías, los espacios absolutamente otros...esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida” (pág. 5). Pensar el arte callejero como una práctica que sugiere espacios otros en Manizales, que en la última década han aparecido como espacios diferenciales y alternativos en lo público de la ciudad, y adicionalmente considerar los grupos humanos que lo originan como divergentes a la cultura del común, es decir como una subcultura, es pensar no solo el callejero en sí mismo, sino los ‘parches’ como heterotopías, grupos que establecen una desviación a la media o a la norma impuesta socialmente y que instalan lugares alternativos en lo público de la ciudad. No solo los parches se entienden como heterotopías, sino los lugares que habitan como lugares heterotópicos, dadas sus características-

El autor nuevamente comenta:

Existen las heterotopías que parecen abiertas, pero en las que sólo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados. Uno cree acceder a lo más simple, a lo que está más fácilmente a disposición, siendo que en realidad se está en el corazón del misterio. (pág. 9)

Las dinámicas y prácticas de los llamados ‘parches’, en los que solo entran los artistas urbanos o personas que compartan su manera de ver la vida y vivirla, son comunidades cerradas, de difícil acceso, y aunque pareciesen ser abiertas, no lo son, y están reservadas para individuos con una forma de ver y pensar no solo lo urbano sino la vida, de maneras otras, Ventus dice:

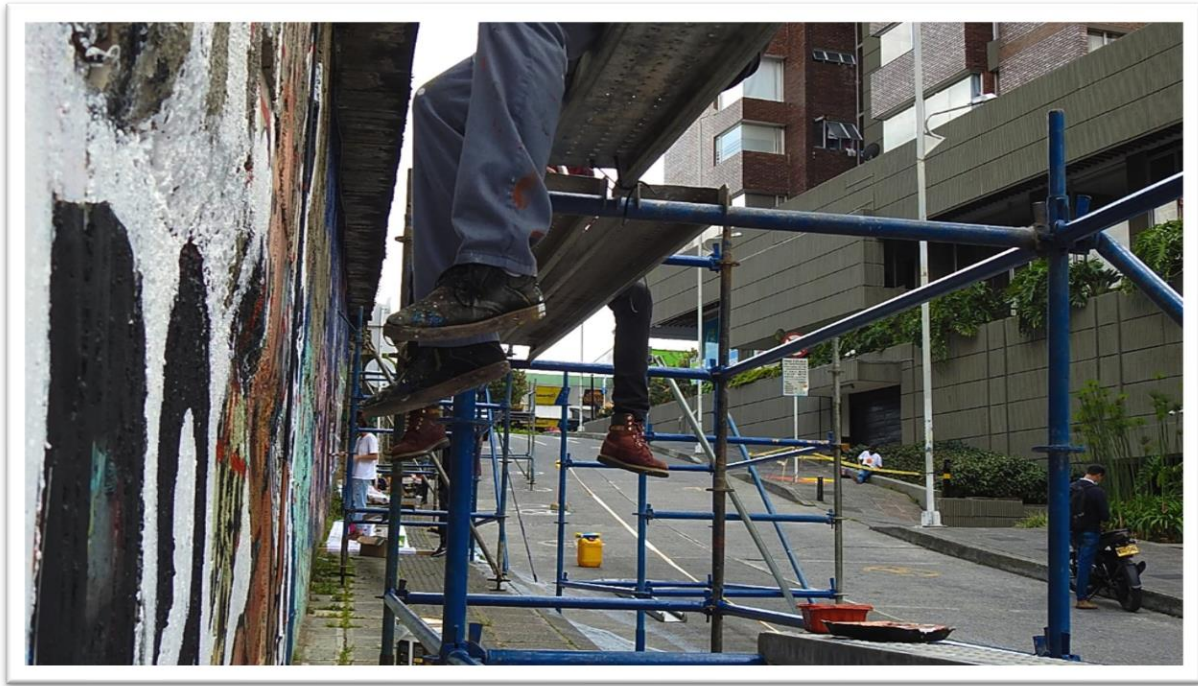
Y es pintando, y me dan las llaves de la casa de ellos...como si fuera un hermano más. Se vuelve una familia de primos que, sin importar la lengua, todos estamos ahí apoyándonos...uno va haciendo una red de trabajo, se vuelve como una Zona autónoma temporal, ese texto recoge mucho el espíritu del grafiti y el arte urbano. (2020)

Otis por su parte comenta:

No todos entran, no todos salen, es como que todo el mundo, ‘ay vamos a ser artistas urbanos’, no, como que de repente todo va surgiendo... como que uno se va acercando a la gente y como una especie de enfermedad o como un contagio, uno simplemente lo que hace es como que se va empezando a seducir por las cosas, es como,... el arte urbano es una cosa muy natural como los movimientos musicales, como los deportes, como todos estos entramados y estas comunidades que hay a los interiores de las ciudades. (Otis, 2022)

Para finalizar, es importante advertir la relación entre los ‘parches’ que en tanto heterotopías fundan a través de su quehacer escenarios de impugnación, con el arte callejero como dispositivo, ya que como parte de la red imaginaria establecida y necesaria para tal dispositivo, contribuyen a establecer relaciones entre las formas de control y las prácticas sociales, al promover a partir de un saber ‘El arte de pintar la calle’, relaciones de poder en lo urbano, alterando a partir de su accionar su entorno significativo en tanto copartícipes y en relación a su dimensión histórica aparecen como parte constitutiva del fenómeno en Manizales hoy, es decir hacen parte estructural del arte callejero como dispositivo.

Adicional a los planteamientos anteriores, acerca de la cercanía encontrada entre los modos de aparecer los ‘parches’ en Manizales y las heterotopías, también consideramos estos grupos como TAZ en el siguiente fragmento.



81. Marulanda, A. (2020). *Artistas urbanos* [Fotografía]. Manizales

B. El artista que pinta la calle y sus ‘parches’ entendidos como Zonas autónomas temporales TAZ. Bey (2018) dice: “Las TAZ pueden ser consideradas en la práctica objetivos en sí mismos -pero también teóricamente puede ser considerada formas de lucha por una realidad diferente” (pág. 9). Los ‘parches’, grupos llamados así por ellos mismos, son conformados por ciudadanos que buscan maneras otras de luchar por causas que consideran legítimas y plausibles. Son grupos que se caracterizan por formas de lucha otras por una realidad diferente a través de sus expresiones en lo público de la ciudad y dadas sus características, los nombraremos TAZ y les

dedicaremos parte de este apartado. En adición a lo anterior, el autor al referirse a la TAZ, plantea nociones que han sido esclarecedoras a la hora de identificar y establecer analogías con estos grupos.

B.1. Utopías piratas. La primera noción que se aduce del planteamiento de Bey (2018) de la TAZ, nos permite dilucidar lo que en el trabajo de campo hemos comprendido como los ‘parches’, así se refiere a las ‘utopías piratas’: “Comunidades intencionales, completas mini sociedades que vivían conscientemente fuera de la ley y mostraban determinación a mantenerse así, aunque fuera por una corta – pero alegre – existencia” (pág. 1). Adicionalmente, el autor se remite a los piratas, como quienes lejos de ser ‘bandidos sociales’, eran sociedades planteadas como utopías, “enclaves de libertad total que ocupaban espacios vacíos en el mapa”. (pág. 14)

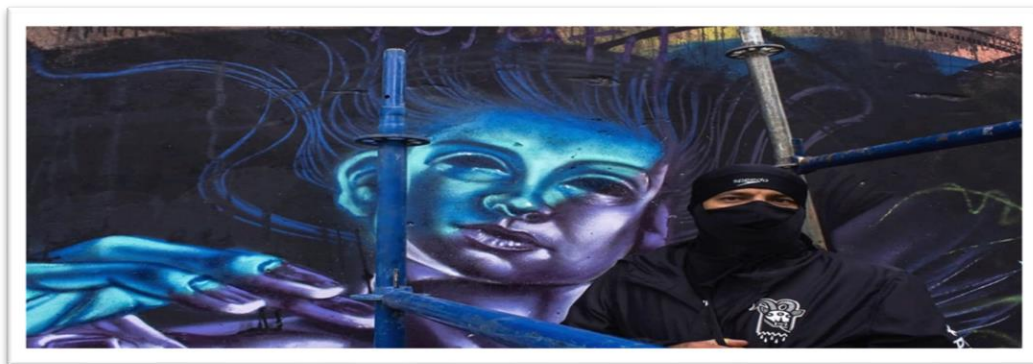
Situar los llamados ‘parches’ en Manizales, como comunidades que intencionalmente viven fuera de la ley y mantienen determinación de mantenerse así, y como piratas que surgen, no parecen tener ningún lugar fijo – al menos visible – en la ciudad ni en la sociedad, nos permite establecer una analogía entre los ‘parches’ y las ‘utopías piratas’. Otis nos comenta:

El otro tema del arte urbano creo que es analizarlo como una cultura, no es solo pintar... se desarrolló pues como el grafiti al lado del hip hop, y no solo al lado del hip hop, ... y para mí es como una religión digamos... Se empieza a convertir como en un montón de características que no están como ligadas en específico a un tema puntual como el pintar, sino que ya son muchas cosas, el vestir, la música, los deportes, los sitios, los hitos, de esos espacios de ciudad que también empieza el parche a frecuentar. (Otis, 2022)

Lo dicho por Otis en conversación con lo planteado por Bey (2018), nos permite entender estos grupos humanos llamados ‘parches’ como piratas que lejos de ser bandidos sociales, tienen formas de lucha a manera de enclaves de libertad no solo en sus formas sino en sus maneras; por otro lado, el autor menciona:

“La TAZ es «utópica» en el sentido que defiende una intensificación de la vida diaria o, como los surrealistas habrían dicho, la irrupción de la magia en la vida cotidiana. Pero no puede ser utópica en el sentido efectivo del término, de «no lugar», el lugar sin lugar. Se sitúa en una intersección de fuerzas, como una especie de centro de fuerza pagano en la confluencia de misteriosas líneas cósmicas”. (Bey, pág. 7)

El planteamiento de Bey, al asociarlo con lo sentido y experimentado en el trabajo de campo con los ‘parches’, nos lleva a asociarlo una vez más con las Utopías Piratas en tanto hermandades acontecidas en la clandestinidad, que defienden la vida cotidiana como el más grande valor, en tanto tienen una manera de habitar la ciudad, no solo a través de su accionar de pintar la calle sino el vivir lo urbano, como un centro de fuerza pagano y mágico e incluso como veremos más adelante, festivo.



82. Ríos, C. (2020). *Utopías piratas* [Fotografía]. Manizales

Ventus, legítima los planteamientos de Foucault (2010) y Bey (2018), al entender los ‘parches’ como subculturas comparables con las Heterotopías y las Utopías Piratas y nos dice:

El grafiti y el arte urbano se vuelven una subcultura...algo que lo adhiere a uno a la vida, que lo hace comunidad, que le permite crear amigos, que le permite crear relaciones con los otros, lo aferra a la vida...ser reconocido, te hace un futuro. (Ventus, 2020)

A continuación, veremos otra noción que complementará nuestra referencia y similitud entre los ‘parches’ y la TAZ.

B.2. Tácticas de desaparición. La segunda noción para entender los ‘parches’ como individuos y como colectivo, son las formas diversas de ‘desaparición’ que Bey (2018) menciona y de las que también hablan Foucault (2010) y Baudrillard (1977), al plantear la TAZ, como una táctica de desaparición.

Tal como yo lo leo, **la desaparición** se muestra como una opción radical muy lógica para nuestro tiempo..., la muerte del proyecto radical. A diferencia de la mórbida interpretación nihilista maniaca de la muerte de la Teoría, la nuestra intenta minarla con estrategias útiles en la **continua ‘revolución de la vida cotidiana’**: lucha que no ha de cesar ni con el último fracaso de la revolución política o social porque nada excepto el fin del mundo puede traer ni el fin de la vida cotidiana, ni nuestra aspiración por las cosas buenas ni por lo Maravilloso. (Bey, 2018, pág. 20)

El planteamiento de Bey, nos lleva a entender la manera de aparecer los ‘parches’ en las ciudades contemporáneas, en nuestro caso en Manizales, en tanto grupos comprendidos no solo como ‘utopías piratas’ sino como ‘tácticas de desaparición’, que cimientan estrategias en la vida

cotidiana como formas de lucha diferentes a la cultura mayoritaria, entre éstas el arte de pintar la calle. Bey (2018) comenta : “Las comunidades aisladas rechazan consistentemente la absorción por parte de la cultura mayoritaria” (pág. 16), y por otro lado Castleman (2012) dice: “Su consciencia es una respuesta a la reacción represora y que provoca la asunción de dichos condicionantes como unas reglas de juego más, hasta el punto de convertirse para algunos en necesarias”. (pág. 19)

Adicionalmente a partir de entender los ‘parches’ como tácticas de desaparición, entendemos estos grupos como modos de aparecer políticos en la ciudad, en la medida que son como colectivo, algunos de los protagonistas del disenso en la ciudad de Manizales. Bey (2018) advierte que: “La TAZ está interesada en los resultados, con ataques efectivos a la realidad consensuada, rupturas hacia una vida más intensa y abundante” (pág. 12). Por otro lado, el autor nombra a Zerzan y Black, quienes se refieren a un asunto que permite de nuevo comparar a los ‘parches’ con las ‘tácticas de desaparición’:

Ciertos ‘elementos de rechazo’ que puedan ser considerados de alguna forma como síntomas, de una cultura radical de la desaparición. Estos gestos se hacen contra las instituciones, y en ese sentido son ‘negativos’; pero cada gesto negativo también sugiere una táctica alternativa ‘positiva’ más allá de un mero rechazo de la institución condenada. (pág. 20)

La anterior argumentación nos hace pensar en los ‘parches’ como culturas radicales de la desaparición en Manizales, en tanto grupos humanos que hacen pequeños gestos a través del arte callejero, que en tanto transgresivos y subversivos pueden leerse como tácticas alternativas positivas (a manera de gesto), que van más allá de un mero rechazo a las instituciones. Este asunto se podría equiparar con el planteamiento de Rancière (2018) cuando habla de estos

pequeños grupos y gestos artísticos como únicas y posibles alternativas plausibles y efectivas en contra de la institución o del poder anquilosado.

Podemos relacionar las ‘tácticas de desaparición’ que hemos encontrado equiparables a los ‘parches’, con una idea también del autor: “También puede decirse que el rechazo principal a la ortodoxia consiste en construir ‘morales privadas’ en el sentido Nietzscheano: la espiritualidad de los ‘espíritus libres’...” (Bey, 2018, pág. 20). Los ‘parches’ los podemos entender como espíritus libres, morales privadas. Otis dice:

Ellos fueron una... como esa antítesis, esa rebeldía,... ahora esa rebeldía se institucionalizó,... ahora que los rebeldes tenemos que ser los que apoyamos y los que estamos de acuerdo y ...no quiero politizar esto ni decir nada pues al respecto de ellos, pero... lo siento así, que todo conlleva a una carga y una responsabilidad y es que cuando uno está... retando o tratando de quebrar el sistema o la hegemonía o todo eso que está ahí impuesto, uno también se tiene que volver estructural, y finalmente el tema del grafiti y del arte urbano también se vuelve estructural. (Otis, 2022)

Lo anterior nos muestra como los ‘parches’ son una subcultura que se va convirtiendo en una institución con una moral definida, en contra de la institución con una moral contrapuesta, y así mismo como ‘tácticas de desaparición’, tienen moral privada que se promulga como un ataque al proyecto radical.



83. Marulanda, A. (2020). *Tácticas de desaparición* [Fotografía]. Manizales

B.3. Experiencias punta. El tercer concepto devenido de la TAZ que hemos relacionado con los ‘parches’. Bey (2018) dice nuevamente acerca de la TAZ: “Una experiencia punta en la escala tanto social como individual”, y, adicionalmente las entiende como grupos ‘descontrolados’ que se conforman en una ‘autocoordinación espontánea’...” (pág. 23). La argumentación de Bey, nos recuerda las dinámicas de estos grupos en Manizales, ya que su forma de aparecer alberga desorganización y descontrol, tanto a nivel individual como colectivo y, por tanto, social, características que podemos asociar con ‘experiencias punta’, en la medida de su acontecer en todas las escalas y consideraciones, ya sea por su modo de ver y habitar la ciudad, ya sea por su manera de comportarse con referencia a la media, o ya sea por la manera en

cómo gestionan las situaciones alrededor de las que se ven envueltos a través del arte callejero, se leen como grupos y colectivos como ‘experiencias punta’.

Bajo este argumento, y considerando la manera en cómo los ‘parches’ se apropian o tramitan las ‘experiencias punta’, consideramos a Otis quien nos cuenta una experiencia en la que mataron a un amigo, a quien le hacen un homenaje a partir de la realización de un ‘Grafiti tipo mural’:

El tema es muy complejo porque uno no sabe ni qué hacer...hay un montón de dolor de por medio, un montón de situaciones, de sentimientos encontrados... Vamos a recordarlo, hagámosle algo, ... en lo que podamos estar todos juntos como amigos... Ese fue...el tema del muro, ... pusimos plata para materiales, yo tenía materiales, ...otra gente puso pintura, nos prestaron...escaleras, cosas, y muchos amigos pues se prestaron para ir a ayudar...Entonces fue...como una construcción social, pues uno como artista plástico, genera la situación o uno da la guía, pero finalmente es...un tema de participación social, donde toda la gente se ve ahí inmiscuida, representada. (Otis, 2022)



84. Valencia, V. (2022). *Mural homenaje* [Fotografía]. Manizales

Esta experiencia que nos comenta Otis (2022), la entendemos como una ‘experiencia punta’, en la medida que es una experiencia extrema tanto a nivel individual como social, que a través del arte urbano estos grupos llamados ‘parches’ intentan resarcir, sanar, asimilar o comprender. Algo que va más allá de la expresión misma, es el sentido de comunidad que una situación como esta convoca en este tipo de grupos, al intervenir lo urbano como una manera de resiliencia y resistencia.

B.5. Fiesta cena. La cuarta noción aludida de la TAZ se refiere a la ‘fiesta cena’. Bey (2018) dice:

Una fiesta-cena... la fiesta siempre está abierta porque no está regulada, el factor espontaneidad es crucial. La esencia de la fiesta: el cara a cara, el grupo de humanos que pone en común sus esfuerzos para realizar sus deseos, se trate de comida y bebida, baile, conversación o el arte de vivir; puede que incluso para el placer erótico, o para crear obras de arte colectivas, o para atraer el puro circular de la alegría. En síntesis, la «unión de los egoístas» -en el sentido de Stirner- o acaso - en términos ahora de Kropotkin- una base biológica que conduce al apoyo mutuo. (pág. 6)

Pensar en los ‘parches’ como hermandades donde la espontaneidad es primordial, que comparten como ‘hermanos’ no solo la creación de arte callejero, sino también su cotidianidad, sus costumbres y habitares, nos recuerda lo dicho por Ventus: “Uno cuando empieza a leer la calle lo hace de manera muy primitiva, de pura emoción, después... con la banda, sus parceros, sale y toma chorro y es como un juego alrededor de la calle y habitarla”. (Ventus, 2020)

Los ‘parches’, vistos como revoluciones de la vida cotidiana, nos hace pensar en nuevas y pequeñas luchas, que al no estar reguladas no solo los hacen comparables con Utopías Piratas,

Tácticas de Desaparición y Experiencias Punta, sino que su forma de proceder y de reunirse, nos recuerda a las Fiestas Cena; Bey (2018) comenta:

La historia pregona que la revolución quiere ‘permanencia’, o cuando menos duración, mientras que la revuelta es ‘temporal’. En ese sentido una revuelta es como una ‘experiencia límite’, lo contrario del estándar de la conciencia y experiencia ‘ordinaria’. Como las fiestas, las revueltas no pueden ocurrir todos los días -de otra forma no serían ‘extraordinarias’. Pero tales momentos de intensidad dan forma y sentido a la totalidad de una vida. (pág. 3)

Podemos decir que los ‘parches’ en tanto no les interesa la permanencia, son revueltas en cuanto temporales y experiencias límites en su accionar y aparecer en lo urbano de Manizales, pues, no tienen nada que ver con experiencias ordinarias en la urbe, sino como las fiestas: extraordinarias. En este mismo sentido, podemos entender los ‘parches’ en la medida que son producto también de: “La emergencia de una cultura festiva distinta”, y dice:

Luchar por el derecho a la fiesta» es algo más que una parodia de la lucha radical: es una nueva manifestación de esa misma lucha, adecuada a un tiempo que ofrece televisores y teléfonos como medios de «contactar y tocar» a otros seres humanos, formas de «estar ahí». (Bey, pág. 6)

A partir de lo anterior, podemos leer los ‘parches’ como colectivos emergentes en los que también su lucha se ve efectuada en la fiesta, en el derecho a participar de ella. Figueroa comenta: “El ser humano merece quererse y soñar con sobrevivirse en los demás, sin esperar nada más a cambio que la perpetuación de ese derecho”. (Figueroa, 2017, pág. 24)



85. Ríos, C. (2020). *Fiestas cena* [Fotografía]. Manizales

Comprender al artista que pinta la calle y los ‘parches’, que en tanto sujetos individuales y colectivos, son equiparables con las heterotopías nombradas por Foucault (2010) y las Zonas Autónomas Temporales TAZ expuestas por Bey (2018), nos ha permitido entender estos grupos donde se funda el arte callejero, como grupos diferenciados que se reúnen con base en el apoyo mutuo, y que como dice Bey al nombrar a Stirner, es una “unión de los egoístas”, que convocan una forma de ser y pensar alternativa en el espacio urbano de Manizales.

Estos grupos humanos en quienes se funda el fenómeno del arte callejero, es decir, ‘los parches’, son heterotopías, en la medida que son comunidades que han gestado en la ciudad escenarios diferenciales como formas lucha, escenarios del descontento y de la protesta social, grupos en los que su actuar establece una desviación a la media o a la norma, que son comunidades cerradas de difícil acceso y están reservadas para individuos con una forma de ver y pensar no solo lo urbano sino la vida de maneras otras y pueden ser leídas como TAZ en tanto

‘utopías piratas’ en tanto formas de lucha diferenciales, ‘tácticas de desaparición’ en tanto formas de pequeñas luchas contra el sistema, ‘experiencias punta’, en tanto su forma de gestionar las situaciones extremas y a partir de su espíritu emergente y espontáneo como Fiestas cenas.

Por otro lado, es preciso considerar los ‘parches’ como definitorios en la aparición del arte callejero como dispositivo en la medida que en éste se cimienta, esto permite que esta expresión en tanto material se establezca en la ciudad como una red imaginaria entre las formas de control y las prácticas sociales, un saber vinculado con las relaciones de poder, en relación a su dimensión histórica como heterotopía, como herramienta que altera su entorno significativo en tanto administra y gestiona, y una expresión que devela lo real, en una ciudad como Manizales.

Para concluir, hemos entendido los ‘parches’ como comunidades diferenciadas en la Manizales contemporánea que suceden en la cotidianidad y albergan la mundanidad de la urbe, que son el resultado de causas sociales, políticas, económicas y culturales, y por tanto tal y como aparecen, no podrían pertenecer a otro tiempo ni a otro lugar.

Para finalizar este apartado, es pertinente una afirmación de Figueroa (2009) que nos recuerda a los ‘parches’:

Tampoco ha de extrañar que sus practicantes sean disidentes de la mascarada y se contentan con grafitear... El desequilibrio es esencial para sentirse verdaderamente vivo y eso exige salir de la quimera de lo establecido, a golpe de brocha o cincel en los márgenes de lo posible. Por supuesto, ese ejercicio contrae a la larga una libración de la pretensión de solidez y perpetuidad, aceptando un destino impreciso. (pág. 62)

3. El arte callejero como compartó de lo común

En este capítulo nos disponemos a comprender el arte callejero como compartó de lo común; es así como primero lo veremos en tanto ejerce pulsiones en lo urbano de Manizales, y segundo, en tanto ejerce pulsiones en lo político de la ciudad; cabe resaltar que estos dos primeros apartados de este capítulo, han sido estructurados desde teóricos y caracterizaciones del cine, y los hemos comparado con el arte callejero como dispositivo. Por otro lado, como tercer punto lo miraremos referido al reparto de lo sensible a partir Rancière; para finalmente en cuarto lugar, entenderlo como relacional desde Bourriaud.

Se propone analizar distintas expresiones para ponerlas en conversación con las diferentes fuentes y dar cuenta a partir de su espacialidad y sus narrativas, su referencia con el encuentro de lo común.

Para finalizar esta introducción, es preciso anotar de nuevo que el estudio que nos interesa de las expresiones del arte callejero en esta investigación, no son de tipo formal ni estético – al menos como hasta ahora se ha entendido la estética tradicional –, sino en tanto repercuten, alteran y transforman las prácticas y relaciones sociales en lo público de la ciudad de Manizales. A continuación, en los siguientes apartados estableceremos conversaciones entre las fuentes primarias y secundarias que nos darán herramientas para empezar a advertir lo encontrado.

3.1. Pulsiones que ejerce el arte callejero

El muro, en cuanto soporte de la comunicación, concita formas de expresión y modos de recepción diferentes a los que ofrecen y representan otras vías. Se recurre al muro, no sólo por el simple ‘desahogo de una necesidad de comunicación que no encuentra cauce más apropiado’, sino también porque la lógica del discurso mural y sus diversas apropiaciones operan en contextos y situaciones específicas y diferentes. Por lo tanto, la diversidad de canales de la comunicación contemporánea y la más que discutible democratización del acceso a los mismos, no son incompatibles con la persistencia y reiterada instrumentalización expresivo-comunicativa de las paredes urbanas. En medio de una sociedad hipertecnificada... el graffiti entraña la reivindicación...la posibilidad de acceder, desde la marginalidad, a la construcción de un imaginario propio, en pugna con la elaboración industrial del mismo. (Castillo, 1997, pág. 215)

Precisar las motivaciones sociales y personales que se encuentran detrás del fenómeno del arte callejero, constituye una labor tan apasionante, como compleja. Por considerarla sugerente y precisa para lo que pretendemos argumentar, traemos pulsión, como ha sido entendida en el escenario de lo freudiano - entendiendo que este no es un problema psicológico ni psicoanalítico-, entendido como lo que nos impulsa, como el objeto de deseo, cierto tipo de satisfacción, ese arrojamiento hacia el objeto deseado -en este caso a la ciudad- un accionar hacia el espacio público como objeto de deseo, espacio que se vuelve objeto de la pulsión de los artistas; hemos querido llamar este apartado ‘Pulsiones que ejerce el callejero como dispositivo’, en tanto consideramos el fenómeno estudiado como precisamente, una pulsión del artista en lo público de Manizales. Figueroa dice al respecto:

En el marco cultural, la función de marcaje como apropiación, humanización o personalización de un lugar. Esto responde a que los seres humanos están acostumbrados a alterar el medio para adaptarlo a sus necesidades o a su cosmovisión. La pulsión de dar significado a un objeto o a un

espacio, impregnarlo de valores subjetivos, emocionales, simbólicos, etc. hasta alterar su superficie o su forma, e incluso intervenir para generar las condiciones adecuadas para que surjan o se proyecten esos valores, forma parte del proceso de adaptación. (Figuerola, 2017, pág. 54)

En las páginas anteriores nos propusimos entender la noción de dispositivo y dilucidar por qué el arte callejero se presenta como tal en la ciudad de Manizales. Este apartado se plantea, advertir las relaciones que establece esta expresión en la ciudad, al esclarecer las pulsiones que ejerce en lo urbano, provocando conversaciones entre las fuentes que nutrieron el entendimiento de esta investigación.

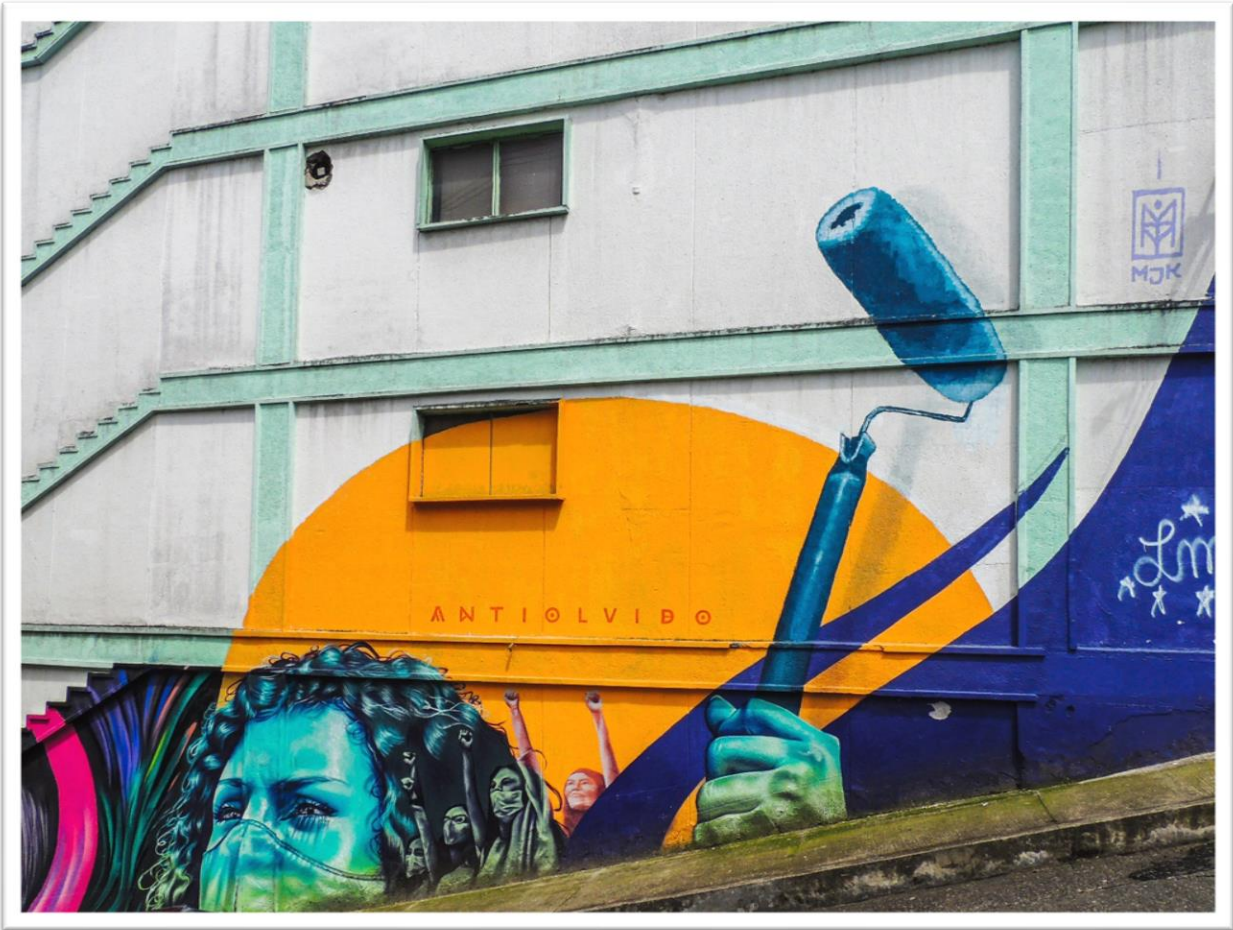
Entender el arte callejero, no como una obra cerrada, sino como una expresión que sugiere múltiples dinámicas y actúa como coadyuvante de otras realidades en lo cotidiano de la urbe, es fundamental para entender las pulsiones que ejerce no solo como manifestación material, sino a partir de la intención del artista que pinta la calle, que es quien lo ejecuta.

A partir de lo que nos hemos encontrado en términos experienciales con las relaciones que contribuye a ejercer el artista por medio de sus expresiones en la ciudad, la pregunta que nos hemos hecho es ¿cuál es el rol del artista de la calle a través de su obra en la ciudad de Manizales?, con base en la pregunta, la reflexión, la experiencia de primera mano del fenómeno, la observación, y, lo dicho por los artistas y entrevistados hemos entendido al sujeto de estudio en dos roles fundamentales, a saber, como vocero y como mediador, comprometidos ambos papeles con causas no solo individuales, sino colectivas. Así, el artista que pinta la calle, no es solo quien elige lo que pinta, lo que lo hace vocero de una idea, sino que, también, en el proceso de pintar la calle adquiere un rol articulador entre el ciudadano y lo urbano. Así, el arte callejero, es un ejercicio de pensamiento que produce sentido y significados, y éstos los transmite en el contexto de una cultura.

En consecuencia, y en primera medida, para abordar el artista como emisor, lo hemos entendido como un sujeto que a través de su obra, sugiere nuevas realidades en Manizales. Se ha constatado en el trabajo de campo, en conversaciones y entrevistas con los artistas, que son ellos quienes en la mayoría de ocasiones definen el contenido de la obra, ya sea porque lo hacen por su cuenta, o ya sea porque si su obra se ejecuta en un festival, el evento les sugiere una temática y son ellos quienes definen su modo de representación. De esta manera, el artista como emisor, es quien de alguna manera, condiciona la forma de alterar el espacio urbano y es, por tanto, transmisor de un mensaje que lo precisa en un rol fundamental en la pulsión que esta práctica ejerce en la ciudad. Sepc (2020), al preguntarle sobre su rol en la ciudad dice:

Para mí el rol del muralista es el de cualquier persona que interviene la ciudad... Entro a la ciudad y empiezo a intervenirla de otra manera, el chico que camina la compone de una manera, el hippie la compone de otra manera, yo la compongo de otra manera. (Sepc, 2020)

La apreciación del artista, junto con lo recogido en el trabajo de campo, y las argumentaciones traídas de autores y relacionamientos, nos esboza cómo la transformación de lo urbano en Manizales, proviene de visiones de mundos particulares que van narrando la ciudad y la intervienen desde su perspectiva y modo de entenderla.



86. Valencia, A. (2022). *Artista como emisor* [Fotografía]. Manizales

Ahora, para abordar el segundo rol del que nos hemos valido, el cual junto con el anterior fue evidenciado para nosotros a partir de lo ejecutado en el desarrollo de la investigación, tanto en el trabajo de campo como la confrontación con las fuentes teóricas, es considerar al artista como mediador entre la obra y el espectador en lo urbano de Manizales; al preguntarle a Cráneo One sobre su rol dice:

Yo soy simplemente un mediador de lo que yo quiero comunicar, de lo que yo visualizo en el espacio. Mi trabajo plástico siempre ha estado en torno al comportamiento y al habitar del ser y creo que por eso la gente en cierta medida intenta identificarse, en el sentido que se ven reflejados.

Ese asunto que yo te digo que es arte, que es más allá de la pintura, de lo que yo pinto, de lo que yo hago, es toda esa dinámica que tiene el espectador con la obra y con el artista, eso es lo que hace....
Uno como artista es un mediador para que eso llegue a ser posible. (2020)

Como mencionamos en el capítulo de herramientas metodológicas, en la investigación sobre las artes predomina un trabajo de reflexión e interpretación. Podemos decir según estas apreciaciones en conversación con los autores y a partir de la información observada, experienciada, y analizada, que no solo la obra en sí misma, sino, también, el artista, se entienden como mediadores entre lo público y los ciudadanos.



87. Valencia, A. (2022). *Artista como mediador* [Fotografía]. Manizales

Igualmente hemos de anotar que según las fuentes primarias -los artistas en este caso- suscitan un particular compromiso con la ciudad a través de sus prácticas estéticas, no solo con causas individuales, sino y sobre todo, colectivas, según su propio entender, en nuestro caso puntual en la ciudad de Manizales. No obstante, las causas tienen que ver con sus propios modos de ver el mundo, Lo2 dice:

Después de unos años te das cuenta que hay una responsabilidad social, que tu obra no puede ser simplemente decorativa y bonita aunque te encante, (en mi caso a mí me encanta lo positivo, lo bonito y lo mágico); pero también sé que hay unas responsabilidad frente a unas problemáticas que hay en el país, como puede ser desempleo, la violencia, es decir lo que siempre hemos tenido pero cada vez se va acrecentando un poco más, entonces siento que ahí es donde uno puede tener una voz y decir, ahí pasó esto. (2020)



88. Valencia, V. (2022). *Responsabilidad social* [Fotografía]. Manizales

Al artista definir sobre lo que pinta, podrá influir sobre la ciudad de muchas maneras, unas tantas para agradar, otras tantas para transgredir; lo esencial en esta discusión es que el arte callejero desde la individualidad y subjetividad de un artista, modifica el entorno significativo de una colectividad. En este sentido Otis y Tonra dicen acerca de sus expresiones:

No todos pintamos todo el tiempo para agradar y es algo que me cuestiona mucho. Digo, no tengo que agradar a nadie, a veces quisiera ser más agresor, más violento con lo que pinto, a veces siento esa necesidad, pero a veces siento esa necesidad de ser también pacificador. (Otis, 2020)

El sentido es que pueda comunicarme con las personas de diferentes maneras, que pueda transmitir no sólo lo que yo estoy pensando sino lo que está pasando a mi alrededor y cómo afecta lo que estoy pintando en las personas, entonces la dinámica es un juego no individual sino colectivo. (Tonra, 2020)

Esta idea de libertad de acción, nos ubica en el papel del artista, quien no actúa como un simple vocero, y no siempre su rol se fundamenta en la eficacia comunicativa de la expresión pintada, pues en ocasiones su pretensión es puramente subjetiva, anímica e individual, como en otras busca agradar a un colectivo.

Castillo (1997) dice algo que habla no solo de la poca posibilidad que existe de que un ciudadano no se vea permeado de lo que encuentra en los muros de la ciudad que habita, sino cómo el arte callejero pareciese generar un espacio de conversación, espacio que como hemos visto, es generado por la intervención del artista en lo urbano a través de la expresión:

Solamente un autista social puede vendarse los ojos y la razón o volver la mirada ante los reclamos que le llegan del muro, uno más, es cierto, entre los muchos que produce la iconosfera contemporánea. Sin embargo, mientras que muchos de estos transmiten mensajes jerarquizados, nacidos de las estrategias política y económicas que se diseñan en los centros de poder, las escrituras murales comportan un discurso conversacional, dialógico, abierto y espontáneo. (pág. 216)

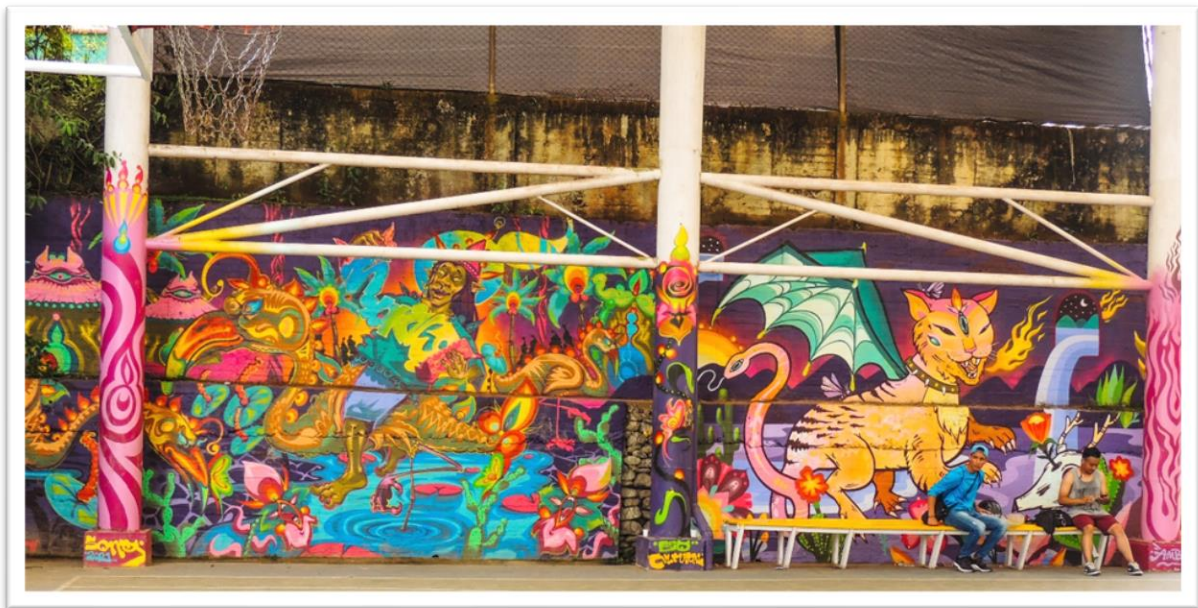
Lo que expresan los artistas Otis y Tonra, en relación con la argumentación de Castillo, da cuenta de cómo a partir de lo que el artista pinta en la calle, se construyen nuevas realidades tanto individuales como colectivas en la ciudad que, sugieren diálogos abiertos y espontáneos con el ciudadano de a pie.



89. Valencia, V. (2022). *Emisor y mediador* [Fotografía]. Manizales

Las conversaciones establecidas entre como fuentes primarias como artistas, geolocalización, lo observado, lo experimentado, el análisis, las cartografías, los recorridos, las entrevistas entre otros, y los autores como fuentes secundarias, nos permiten comprender algunas de las relaciones que se ejercen en lo público, entre el artista y el ciudadano, entendidos como emisor y receptor.

Podemos decir que en el diálogo ejercido entre la obra y el ciudadano, hacen parte el espectador/ciudadano como observador de alguna manera pasivo (en el sentido que no interviene en la temática, ni en el lugar donde aparece) y, el artista que, como emisor, mediador y narrador, ordena de otras maneras lo urbano a través de lo que pinta, al enfatizar algunos elementos de la realidad que quiere mostrar. De este modo, ambos se mantienen en una acción con capacidad reproductiva pues finalmente, existen interpretaciones de parte y parte, ambas necesarias para establecer esa red que le da sentido al arte callejero como dispositivo en la ciudad.



90. Valencia, V. (2022). *Artista y espectador* [Fotografía]. Manizales

De esta manera, una es la intención de quienes deciden sobre la temática (los artistas y gestores) y otra la interpretación que el ciudadano le da; reflejo de lo que André Bazin llama la ‘ambigüedad inmanente de la realidad’ (Dittus, 2012), legitimando la realidad desde diferentes puntos de vista, en este caso, el de quien pinta y gesta lo material de la práctica y el de quien lo observa. Becerro dice al respecto:

Más bien es como adapto yo eso a la ciudad, para que sea cómoda para mí, porque cada quien va construyendo esa identidad a través de la ciudad, ...es como también a partir de los objetos también se crea identidad en la ciudad...o como nos apropiamos de una cultura. (Becerro, 2020)

Después de esbozar el rol del artista que pinta la calle en la ciudad, y la pretensión que tiene no solo como ciudadano, sino como parte de un grupo que interviene diferencialmente lo urbano de Manizales, nos disponemos a entender, que no solo el artista como emisor y mediador ejerce pulsiones en lo urbano, sino también cómo a través de su obra pretende subvertir y resignificar lo público de la ciudad.



91. Valencia, V. (2022). *Artista y espectador* [Fotografía]. Manizales

Para referirnos a estas pulsiones que ejerce el arte callejero en Manizales, consideramos conveniente tener en cuenta nociones planteadas desde el ámbito del cine. El permiso que nos hemos otorgamos para referenciarlo dicha expresión con el cine, está dado por dos aspectos fundamentales: primero en tanto dispositivo en el que todos los elementos que lo componen son parte de una red fundamental para su acontecer y, segundo, en tanto práctica escenográfica, en tanto su dimensión alternativa, vivificada y animada con una dinámica espacio temporal.

A partir de lo anterior, dado que estas lógicas del cine han sido clarificadoras al pensar en este tipo de expresiones en tanto práctica performativa, ‘re-creadora’ de la realidad en lo público, que tiene la imagen del movimiento en el cine, es también, configuradora de imaginarios y mundos posibles. Los siguientes autores han sido quienes nos han brindado herramientas para dilucidar correlaciones y analizar las pulsiones planteadas ejercidas por la expresión escogida.

En consecuencia, y bajo el entendimiento del arte callejero como dispositivo, comprenderemos las pulsiones con base en las siguientes nociones de la percepción del cine como dispositivo: La primera, como regulador del encuentro planteada por Baudry (1978); la segunda, la noción de lugar como determinante en la relación entre el dispositivo y el espectador propuesta por Aumont (1992); la tercera, refiere a la manera como la obra orienta al espectador, asunto planteado por Casetti (1986); la cuarta, tiene que ver con la percepción entendida como la relación entre la imagen (real o imaginada) y el espectador, sugerida por Morín (2001) y, la quinta y última, los nuevos imaginarios que se dan a partir de la obra en el espectador planteada por Baudry. (1978)

En primer lugar, la noción a la que apuntamos, tiene que ver con la obra como reguladora del encuentro planteada por Baudry con respecto al cine. Al establecer una analogía entre el asunto y el arte callejero, podemos pensar en esta expresión como reguladora entre ella misma y el

ciudadano produciendo encuentros. Baudry nos dice que el dispositivo cinematográfico es un: “amplio conjunto de elementos tanto materiales como de producción, que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador” (1978), y, a pesar de que es un planteamiento que se podría aplicar a casi cualquier campo creativo, hemos explicado al inicio de este capítulo, el por qué es consecuente establecer una analogía con nuestro fenómeno. Comprender de esta manera el arte callejero, es legitimarlo más allá de su campo tangible y evidenciar su proceso como parte fundamental de la obra misma, proporcionándole de tal manera, un encuentro al ciudadano en lo público de la ciudad, siendo así la primera pulsión que el arte callejero ejerce: **regulador del encuentro.**

Tonra, uno de los artistas callejeros más reconocidos en el ámbito local, dice en este sentido: “Mi rol es un lenguaje, es comunicarse con el otro a través de imágenes, permito que haya una conversación de mi obra con el transeúnte” (2020). El planteamiento del artista junto con el del autor, nos insinúa el diálogo que podría fundar el arte callejero en Manizales a través de un lenguaje que le es propio, concretándose como regulador en las relaciones y prácticas sociales al proporcionarle encuentros al ciudadano.



92. Valencia, V. (2022). *Obra como reguladora del encuentro* [Fotografía]. Manizales

En el mismo sentido, Mugre Diamante nos dice lo que considera, al buscar establecer el arte callejero en la ciudad: “Crear un tipo de comunicación frente al espacio y entablar una conversación, una comunicación emisor, mensaje y receptor, mi arte quiere poner en conversación, construir ciudad” (2020). De esta manera se advierte la doble dimensión de la expresión como dispositivo, al hacer una traspolación de los esbozos argumentativos de Rubén Dittus en su tesis doctoral ‘El Dispositivo - Cine como constructor de sentido’, quien evidencia el doble rol del mismo “como artefacto y como experiencia subjetiva, existiendo, por tanto un vínculo indisoluble entre la realidad objetiva de su materialidad y la realidad subjetiva” (2012), tanto del artista como del ciudadano, al reconocer en esta práctica un puente por medio del que se define una relación que incita al encuentro, entrando en conexión dos mundos supuestamente opuestos: “el mundo exterior material y la psiquis del ciudadano”. (2012)



93. Valencia, V. (2022). *Obra como artefacto y experiencia subjetiva* [Fotografía]. Manizales

La segunda noción planteada, es el lugar como determinante en las relaciones que ejerce el arte callejero con el ciudadano, analogía establecida con Aumont (1992), cuando se refiere al dispositivo cinematográfico como el que regula la relación entre la obra y el espectador, haciendo especial énfasis en los lugares en los que la obra es accesible (Aumont, 1992). Por tanto, el dispositivo cinematográfico según el autor, no sólo regula la relación con el espectador produciendo un encuentro, sino que la misma está moderada por el contexto donde aparece.

Cuando pensamos en las expresiones del arte callejero en las ciudades, podemos identificar que comparte muchos elementos en común, pues tal y como hemos dicho, es un fenómeno típico de las ciudades contemporáneas, donde las emergencias y problemas, sobre todo en Latinoamérica, suelen ser muy similares; y aunque en la ciudad escogida -Manizales-, como es de esperarse hay elementos que lo caracteriza, el caso del fenómeno situado, tienen muchas características comunes con otras urbes, asunto que es de especial interés evidenciar, en nuestro propósito para este trabajo. Teniendo en consideración la apreciación de Aumont, y entendiendo el lugar como fundador del fenómeno mismo, Cráneo One considera acerca de su obra en Manizales:

Yo digo que lo que es arte en ese momento, es cuando uno está conviviendo con el lugar, con las personas que transitan ese lugar, es toda la magia que pueda recrear la intervención de ese espacio (...), como toda esa dinámica que hay ahí en el proceso, y ya después de la intervención lo que ya emana ese espacio, lo que la gente ya pueda deducir de él. (2020)

El artista nos expresa, en relación con la sugerencia del teórico y crítico, que su pretensión con sus intervenciones en Manizales, es instalar lugar, y de tal manera, establecer una relación con el contexto que, dadas sus características singulares, hace al ciudadano vivirlo de una manera

específica. Nos quedamos con la pregunta y es si al ciudadano realmente el arte urbano le crea un lugar, asunto que esperamos dilucidar como uno de los propósitos posteriores a esta investigación. Así, la segunda pulsión, que encontramos a partir de los elementos reunidos en nuestra metodología, es la noción de lugar como determinante en el arte callejero como dispositivo.



94. Valencia, V. (2022). *Lugar como determinante* [Fotografía]. Manizales

La tercera noción que hemos tenido en cuenta para indagar en las pulsiones ejercidas, es la manera como el dispositivo puede orientar al espectador. Casetti (1986) considera el cine como

dispositivo y advierte que: “Construye a su espectador, lo dibuja, le da un sitio, le hace seguir un trayecto” (pág. 35), este asunto que recuerda también el camino hodológico de Heidegger nombrado por Yory al hablar de topofilia: “No es otra que la establecida por el intervalo entre un ‘hacia’ y un ‘desde’, inherente a la idea de espacio hodológico – (de camino)” implícita en lo que Heidegger (1986) llamaría “nuestra manera de ser más propia en tanto seres de camino”. (Yory, 2006)

Podemos entonces según esta noción, el arte callejero como dispositivo y el espectador como ciudadano, al comprender que, parece sugerir un trayecto al ciudadano en lo público de Manizales. Esta tercera noción, la habíamos contemplado en el apartado de ‘prácticas vs. usos’, donde una de las categorías mencionadas se refiere al arte callejero de camino, en el sentido que sirve al ciudadano para establecer rutas en la ciudad.

Este asunto es cardinal en la medida que, como expresión en la ciudad estudiada, empieza a hacer las veces de sitio referencial o hito en la ciudad y, de alguna manera, guía al ciudadano para seguir un trayecto. Sepc, al hablar de sus expresiones nos dice: “Estoy componiendo la ciudad, estoy haciendo algo, recorridos visuales, estoy irrumpiendo la cotidianidad de los espacios, ya no es el mismo espacio gris, sino que aquí está la obra” (2020). En el mismo sentido Becerro comenta: “La ciudad tiene un montón de cosas muy chéveres, es como estar creando todo el tiempo caminos y cosas nuevas” (2020). En el primer capítulo, consideramos, a partir de la localización, la observación, la reflexión y el análisis del fenómeno, como una de las maneras en que aparece el fenómeno, el arte callejero de camino. Al parecer, los artistas coinciden con lo encontrado en el trabajo de campo y perciben como esta expresión establece caminos, sugiere trayectos y orienta lugares a los ciudadanos. Otis dice:

Yo...espero que la gente pierda ese sentido de monotonía, porque cuando uno pinta, lo que hace es darle un significado completamente diferente a la calle, ... en tu diario vivir y en tu cotidianidad, vives... al ritmo de lo que tienes que hacer y de tus obligaciones, entonces empiezas a tomar rutas, y... se convierten en caminos que llevas todos los días... y cuando uno irrumpe con el mural, con la pintura, es... generar un alto en la vida de las personas y decirles Ey! aquí hay algo diferente... Yo pienso que es...desnormalizar...esas actividades cotidianas, darles...más sentido. (2020)

La conversación que podemos intentar establecer entre la argumentación de los autores y los artistas entrevistados, nos arroja entonces lo que podríamos considerar nuestra tercera noción para considerar el arte callejero como fenómeno que ejerce pulsiones es el espacio público de Manizales: el arte callejero como orientador de caminos.



95. Valencia, V. (2022). *Obra como orientadora de caminos* [Fotografía]. Manizales

La cuarta noción tiene que ver con la percepción que el dispositivo otorga al espectador en la construcción de la misma. Morín (2001) explica cómo la imagen mental, se proyecta tanto desde la presencia como desde la ausencia de un referente de forma espontánea. El autor sostiene que “la imagen mental se hace sobre formas materiales e imaginarias, con una clara tendencia hacia la deformación o lo fantástico” (2001). De tal manera al relacionar ese planteamiento con el fenómeno esbozado, entendemos el arte callejero como dispositivo como un algo material que le otorga al ciudadano una nueva percepción de la ciudad, no solo como expresión tangible sino como lo intangible que también concede y precisa de manera simbólica y narrativa.

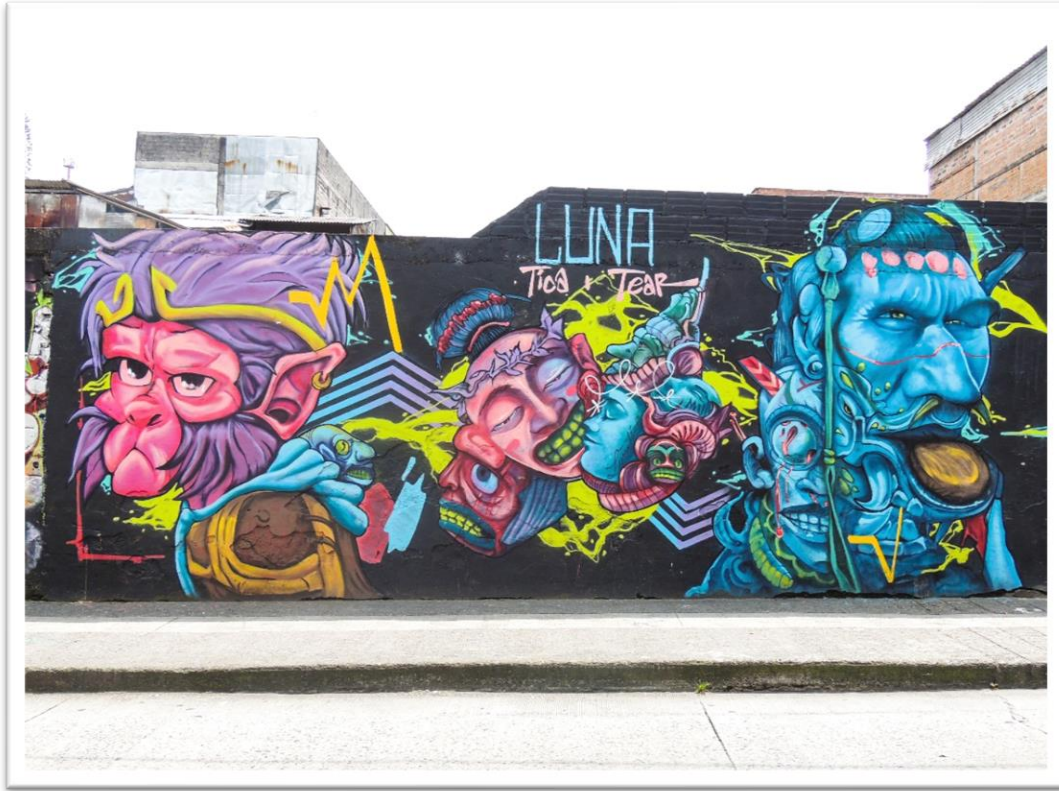
En nuestro caso de estudio, la ciudad de Manizales, se ha ido transformando entre otras cosas, a partir del arte callejero, asunto que ha alterado su imagen urbana, permite evidenciar hoy nuevos escenarios, modificando así la percepción de la misma por parte de quienes habitan la urbe, asunto que tiene que ver, como nombra el autor, con sus formas materiales e inmateriales. A continuación, exponemos desde la mirada del artista, la percepción que considera que transmite al ciudadano a partir de su obra, Tonra por ejemplo nos dice:

Estaba lleno, lleno, de grafiti y así de cosas rápidas, como todo lleno de tags; entonces hicimos el mural...y es como que loco que de una u otra forma siempre, siempre cambia como ese contexto frente a lo que está plasmado allí, lo que decía ahorita, guste o no guste, siempre va a cambiar un poco como la percepción del espacio. (Tonra, 2020)



96. Valencia, V. (2022). *Percepción de la ciudad* [Fotografía]. Manizales

Por otro lado, otra idea que tiene que ver con la percepción de la ciudad, que según considera Trujillo, es ejercida tanto por los artistas mismos como por los espectadores, en este caso los ciudadanos; y comenta: “Yo trabajo desde las cosas íntimas, el amor, el desamor, como puedo tocar a las personas... pero la visión de otras personas amplía el concepto y la interpretación, se empiezan a ver y conocer puntos de vista” (2020). La estimación de la artista tiene que ver, con la idea de cómo el arte callejero, altera la percepción de la ciudad, tanto a nivel individual como finalmente colectivo.



97. Valencia, V. (2022). *Percepción de la ciudad* [Fotografía]. Manizales

La quinta y última noción, son los nuevos imaginarios que surgen a partir del cine como dispositivo, expuestos por Baudry (1978). Podemos decir que el lugar del espectador con relación al dispositivo, en este caso el arte callejero, parte del proceso de una construcción imaginaria de lo urbano, al dejar de ser considerado como un sujeto situado materialmente en la calle, sino como un alguien que forma parte integral y esencial de la obra, estando implicado a partir de su propia interpretación para, finalmente, contribuir en una nueva visión de su entorno. (Dittus, 2012)

Trujillo, artista urbano manizaleña, nos habla del sentido que le puede dar el transeúnte a su obra en la ciudad: “El sentido se lo da cada persona, puede cambiar..., siempre pensé en poner cosas en la calle para que la gente pueda ver otra cosa diferente, y pensar algo” (2020). Es de

este modo como el ciudadano no solo se convierte en espectador, sino también en parte integral de la obra y de esta manera construye su propio imaginario de lo urbano a partir de lo que encuentra en la calle, entre otros el arte callejero.



98. Marulanda, A. (2022). *Imaginarios* [Fotografía]. Manizales

Igualmente, cuando se le pregunta a Toxicómano, artista que pinta la calle, reconocido a nivel Nacional y oriundo de Bogotá, sobre la significación de sus intervenciones en la ciudad dice: “Los espectadores serán quienes los establezcan” (2020). Con las apreciaciones de Trujillo y Toxicómano, podríamos decir que, más allá de la pretensión del artista, el ciudadano puede finalmente interpretar las expresiones del arte callejero, asunto que altera la percepción de lo urbano y en ese camino los imaginarios que pretenden ser creados.



99. Valencia, V. (2022). *Imaginario* [Fotografía]. Manizales

Podemos decir que, desde la mirada del artista, el ciudadano manizaleño como espectador del arte callejero, tiene posibilidad de acercarse a su realidad colectiva, también, por las imágenes ofrecidas en el espacio público de la ciudad donde vive, haciéndolo parte de ellas y alterando a partir de su percepción e imaginarios creados, sus prácticas cotidianas en el habitar. Con ello resuena la importancia que, como dispositivo, puede ejercer el arte callejero desde la pulsión del artista en la relación con el ciudadano, a manera de pulsión colectiva, común, comunitaria, pública y, por ello, política.

Ventus (2020) nuevamente menciona: “Ahí es donde se exterioriza la ciudad, que en la medida que se interviene, se va esculpiendo, y la ciudad así mismo lo va troquelando a uno”

(2020). Lo dicho por Ventus, en conversación con las nociones que hemos revisado, nos sugiere que el artista considera que no solo como ejecutor de la obra contribuye a labrar la ciudad, sino que también el ciudadano lo hace con su interpretación, siendo ambos los que componen, transforman y resignifican la urbe permanentemente desde su lugar. Nuevamente Trujillo dice al respecto:

Lo que más preguntan es eso qué quiere decir, les respondo que me expliquen ellos a mí, usted qué entiende, usted qué piensa, eso me ayuda a entender la visión de otras personas y enriquece el concepto de lo que estoy haciendo. (2020)



100. Valencia, V. (2022). *Interpretación e imaginarios* [Fotografía]. Manizales

A partir de las nociones vistas para plantear las pulsiones que ejerce el arte callejero en Manizales como dispositivo, lo hemos entendido como regulador del encuentro en la ciudad, como determinante en la construcción de lugar en lo urbano, como orientador del ciudadano en tanto insinúa caminos, como participante en la percepción de la ciudad y, finalmente, como estructural en la construcción de imaginarios.

Por tales motivos, hemos entendido en este apartado, que el arte callejero busca provocar reacciones en el ciudadano que, más allá de las adjetivaciones, funda relaciones y prácticas sociales antes inexistentes en lo público de la ciudad de Manizales, asunto que lo confirma no solo como dispositivo, sino como herramienta de pulsión, en tanto mecanismo de poder.

Podemos concluir, a partir de las conversaciones establecidas con los artistas y gestores, las cartografías, observación y análisis hechos en conjunto con los planteamientos que nos proporcionan los autores que, el arte callejero como dispositivo, ejerce pulsiones en lo urbano de Manizales, dado que, a partir de su materialidad, instala una nueva forma de entender y vivir la ciudad, lo que le otorga un significado y la impregna de narrativas y valores significantes, hasta haber alterado y transformado su espacio público, que no solo atiende a un asunto espacial y material sino intangible y simbólico.

3.2. Pulsiones del arte callejero en lo político

Escribir sobre el muro supone transgredir el dominio del espacio gráfico que ostenta el poder, erigido, desde siempre, en el máximo detentador de los espacios gráficos públicos, siendo el que determina las reglas de la comunicación escrita pública, la elección y determinación de las superficies susceptibles de recibir la escritura, los usos concretos de los distintos espacios de escritura utilizables y las características de los productos gráficos expuestos. Dicha transgresión reside tanto en el contenido, la alteridad misma del mensaje, por norma discrepante con la lógica de los discursos oficiales, como en el hecho de convertir en espacios de escritura superficies inicialmente no destinadas a esa finalidad e instrumentalizar el muro como mensaje. Las escrituras murales constituyen la subversión del canon que gobierna la distribución del escrito en la galería urbana; significan la apropiación para la escritura de un espacio inicialmente no predispuesto para esa finalidad; la legitimación comunicativa de espacios alternativos. Escribir sobre los muros entraña subvertir el orden de la estética burguesa. (Castillo, 1997, pág. 216)

En el apartado anterior comprendimos por qué el arte callejero ejerce pulsiones en el espacio público de Manizales; este apartado se ocupará de las pulsiones que ejerce en lo político en tal ciudad. Es preciso decir que en esta investigación no entendemos lo político de la expresión, no solamente como un mensaje específico y direccionado con argumentos y textos, sino básicamente por dos consideraciones entendidas en el desarrollo de esta investigación: la primera en que como lo atañe Duque (2001), en la medida en que se encuentra en el espacio público es político, y la segunda en tanto sectores de la población diferentes a los que tradicionalmente decidían sobre el espacio urbano, intervienen en el espacio común de la Manizales de hoy de una manera diferenciada a través de esta expresión.

Dicho lo anterior, entendemos el arte callejero en su naturaleza como esencialmente político dadas sus maneras de aparecer en lo público de la ciudad, y en ese sentido, lo urbano de Manizales es una muestra manifiesta de lo referido. Es así, como en tanto el gobierno de turno

tiene privilegios enunciativos para exponer sus ideas a través de las instituciones, medios de comunicación y demás, el arte callejero y los grupos humanos que lo gestan, tienen una forma de poder nueva y diferenciada en el espacio común a todos que, de una manera alterna y heterogénea, pretende subvertir el poder y el orden al que están sometidos.

Podemos comenzar por decir que el arte callejero en la ciudad, está instaurado en una postura en contra de sistemas hegemónicos instalados hasta ahora en Manizales, y se expone a través de su materialidad por motivos que analizaremos más adelante, como unívoca verdad. Es así como más allá de su retórica visual, es su voluntad expositiva en el espacio público donde se observa un deseo de dominio que intenta persuadir al habitante de la ciudad utilizando lo urbano, al emplear recursos propios de este tipo de expresión.

Esa voluntad de imposición convierte la expresión en una herramienta de poder que, como lo habíamos planteado, es una de sus características predominantes en tanto dispositivo en la ciudad, lo que lo convierte en una forma de dominación emancipada y supuestamente silenciosa, que pretende una denuncia como parte de su propósito, lo que a su vez convierte esta expresión en dispositivo político.

Adicionalmente, es preciso considerar que el arte callejero es realizado por un grupo de personas que según lo observado, conversado y experimentado, junto con lo dicho por quienes los ejecutan, es una práctica que pretende, la defensa de su propia ideología, al escoger el espacio urbano para su enunciación como una forma de lucha, al no ser tan visibles los espacios o estrategias de diálogo ni existir espacios de debate efectivos según su visión o parecer.

Lo dicho hasta ahora, lo podemos referenciar en la siguiente imagen, ubicada en la comuna Palogrande, sector según la geolocalización y análisis donde podemos encontrar más muestras del arte callejero. Este sector específicamente es llamado el ‘El Viaducto Viscaya’ con un gran

flujo vehicular por ser paso obligado y de conexión entre dos sectores diferentes de la ciudad entre la zona norte-sur y oriental de la ciudad. Esta intervención fue realizada por un ‘Crew’, e intervienen Sepc, Tear, Subo y Ela, artistas de la calle.

Lo que podemos leer denota que, a pesar de que no tiene explícitamente un mensaje político, muestra en su retórica visual un lenguaje urbano perteneciente al hip-hop, que como hemos visto es asociado a los grupos humanos del arte callejero, a sus formas de vida. Su narrativa tiene que ver con un hombre joven afrodescendiente, comunidad excluida históricamente, y adicionalmente, en letras pequeñas se nombra a ‘los nadie’, dando un mensaje velado y llamando la atención al ciudadano, advirtiendo una denuncia desde la expresión; primero por una retórica visual urbana antes desconocida como evidencia de manifestarse en la diferencia, segundo advirtiendo a partir del personaje que aparece su inclusión en la sociedad y tercero nombrando los nadie como recurso de resistencia y resiliencia.





101. Marulanda, A. (2020). *Resistencia y Resiliencia* [Fotografías]. Manizales

Podemos observar que, en las narrativas del arte callejero, en lo que respecta a festivales pues es uno de sus principales objetivos, se evidencian acciones y omisiones vinculadas a la desigualdad, inequidad, grandes corporaciones, gobierno de turno, corrupción, denuncias de género, defensas del medio ambiente; dicho de otra manera, denuncias a todas las formas de poder instaladas. Esta evidencia está dada por los dos festivales instalados en la ciudad hace algunos años, *'Festival de Narrativas Urbanas y Festival Biocultural'*, los cuales tienen como propósito principal en sus muestras, visibilizar realidades como las antes nombradas. A partir de lo anterior y dado que la gran mayoría de muestras tipo "Grafiti-mural" se dan en estos festivales, se puede decir que las denuncias a todos los tipos de poder, son denominador común. En las siguientes páginas veremos algunas imágenes que nos dan cuenta de algunas formas de denuncia en la ciudad.

La siguiente intervención está ubicada en la comuna Cumanday y fue realizada en la III versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2017 por Esec, artista chileno. Esta expresión resulta de un intento por denunciar la violencia de género, como un problema de salud pública en la ciudad de Manizales y en el departamento de Caldas, un asunto poco visibilizado.

Lorena, gestora del Festival de Narrativas Urbanas dice:

Tiene que ver sobre el abuso y el maltrato a las mujeres en el departamento de Caldas, un poco como rompiendo con el paradigma que en Caldas no hay violencia de género, se muestran cifras del maltrato a las mujeres y la violencia sexual. (Gómez, 2022)

Por otro lado, la narrativa usada para la muestra dicta:

La problemática familiar hay veces genera que una mujer se aguante que el padre de familia abuse de sus hijas porque es el que lleva el mercado. Es una cosa muy patriarcal. A los niños no se les cree, somos una cultura muy adulto centrista, siempre está por encima la palabra del adulto que la del niño. (Colectivo Pluriversos, 2022)



102. Marulanda, A. (2020). *La cotidianidad del maltrato* [Fotografía]. Manizales

La siguiente intervención está ubicada en la comuna Cumanday en una de las entradas principales de la ciudad de Manizales, la entrada occidental y fue realizada en la II versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2016 por Dj Lu, artista callejera de la ciudad de Bogotá. Este edificio pertenece al Tránsito Municipal de la ciudad de Manizales, que está localizado frente al sector del ‘Centro Galerías Plaza de Mercado’, donde los problemas sociales de habitantes de la calle, violencia, drogadicción, hambre y prostitución están a la orden del día. Esta intervención alega cómo a pesar de que fue un sector donde se dio un proceso de gentrificación urbana, al parecer solo se dio en la transformación de su espacio, mobiliario urbano y pintura, no obstante, los problemas sociales permanecen. Lorena Gestora del Festival de Narrativas Urbanas dice acerca de esta intervención con respecto a su narrativa: “El habitar la calle por los habitantes de calle” (Gómez, 2022). La narrativa dice: “Desayunas o almuerzas pregunta mamá, después de un beso al despertar en la mañana, agua dulce no más dice Michael quien se afana, vive de cartón y de cartón es su rancho”. (Colectivo Pluriversos, 2022)



103. Marulanda, A. (2020). *Las casas de cartón* [Fotografía]. Manizales

La siguiente intervención está ubicada en la comuna ‘La Fuente’ en el barrio Cervantes, en la III versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2017 y fue realizada por Otis. Representa una denuncia sentida por parte de la ciudadanía a raíz de una tragedia de grandes proporciones sucedida en este barrio de Manizales.

De acuerdo con las investigaciones de este caso, el 5 de noviembre de 2011 se recibieron varias llamadas en el call center desde las 3:21 am informando sobre la rotura de la tubería de agua; pero los funcionarios de Aguas de Manizales que tenían bajo su responsabilidad la atención de emergencias solo tuvieron conocimiento de los hechos hasta las 5:40 de la mañana, cuando ya no había tiempo de cerrar las válvulas ni evacuar la zona. (Caracol, 2021)

Según este archivo se responsabilizó por medio de juzgado al Municipio de Manizales y a la empresa Aguas de Manizales S.A. por los daños y perjuicios causados por la tragedia del barrio Cervantes de la capital caldense. Por otro lado, el periódico local menciona:

Ese día la ciudad de Manizales vivió una de las tragedias más grandes y dolorosas de su historia, cuando este movimiento de tierra provocó la destrucción de varias viviendas y el fallecimiento de 48 personas. En resumen, la decisión indica que el Municipio incumplió con la adecuada prevención y gestión del riesgo, ante la ausencia de infraestructura para la captación y evacuación de las aguas lluvias. (La Patria, 2021)

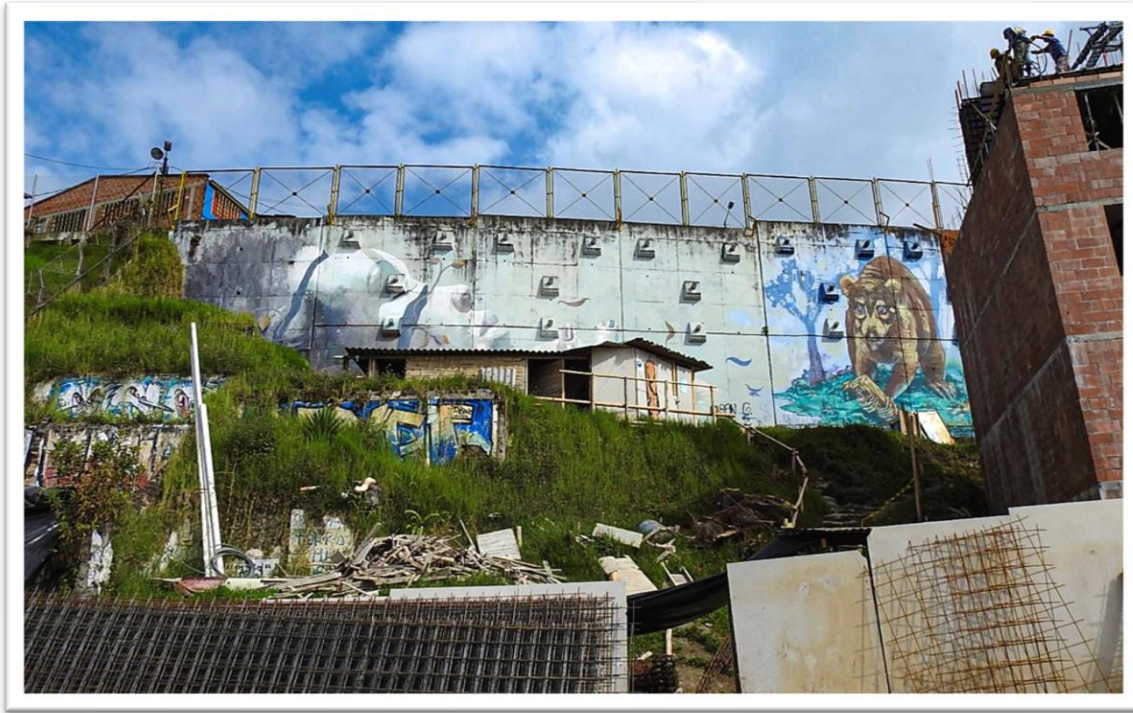
Esta expresión de arte callejero, pretende hacerle un tributo a las víctimas y una recordación para que este suceso no se olvide. En la imagen 104 se observa el deslizamiento y la destrucción y desaparición de las casas, fotografía tomada días después del suceso, y en la imagen 105 se

pueden observar las ruinas, como también que nuevamente en el año 2020 se empieza a construir en este lugar. Dice la narrativa:

Cuando llegamos a la iglesia de Villa Carmenza me doy con la sorpresa de que, cuando miro hacia atrás veo el derrumbe. Las personas tratando de rescatar a las personas que habían quedado sepultadas y pues la verdad eso me dejó como anonadado. (Colectivo Pluriversos, 2022)



104. La Patria. (2021). *Tragedia de Cervantes* [Fotografía]. Manizales



105. Marulanda, A. (2020). *Cervantes vive* [Fotografía]. Manizales

La siguiente intervención ubicada en la comuna Palogrande cerca de la Universidad Autónoma en el sector de la Avenida Santander, vía que como habíamos nombrado es el eje principal conector de la ciudad, fue realizada por Sepc en el marco del Festival de Narrativas Urbanas número VI en el año 2019. Tal versión centró su narrativa en la violencia del país en todas sus formas, de lo que se desprendieron asuntos políticos como la reinserción, el conflicto armado, los desaparecidos, asuntos en defensa del medio ambiente entre otros. Sepc nos dice acerca de esta intervención.

Tiene varios mensajes ocultos, el rostro sentado representa la justicia que no tiene ojos porque la justicia en Colombia es ciega; la manzana porque... la guerra en Colombia es la manzana de la discordia; el cuervo representando toda la muerte; y el militar bajo el casco, representando esa

figura de guerra que no tiene rostro... en el casco... tiene datos y números sobre la violencia de Colombia. También hablar de... lo bonito del territorio que son los animales. La CAB también representa ese odio, esa autoridad falsa que existe en Colombia.... (Sepec, 2022)

La narrativa dice: “Nos llevaban para otros cafetales y mi papá organizaba niditos para nosotros debajo de los palos de café, y mi papá se iba asomando así con mañita que no hubiera alguien esperándonos”. (Colectivo Pluriversos, 2022)



106. Marulanda, A. (2020). *Memorias en diálogo* [Fotografía]. Manizales

Podemos observar a partir de las expresiones encontradas del arte callejero en la ciudad, que la preeminencia de la figura del ciudadano común y la consigna contrahegemónica, son los elementos que dadas sus narrativas, exaltan un afán justiciero del arte urbano, no solo desde las temáticas planteadas alrededor de los festivales sino también a partir de lo que podemos observar en las expresiones. Estos asuntos no podrían acontecer en una dimensión histórica diferente a la instalada en el país desde hace varios años, y por tanto permeada en Manizales, que se caracteriza por una compleja realidad política de extremos ideológicos que no permiten llegar a acuerdos en lo fundamental.

La siguiente intervención, localizada en la comuna Palogrande en la Avenida Santander, fue realizada en la VI versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2019, por Ventus. Se trata de la confrontación entre el gobierno de turno acusado de la desaparición de personas, por lo cual se observa en la expresión un ataque al gobierno y una defensa a parte de la ciudadanía. En esta expresión deja entrever fines políticos y su gramática audiovisual permite que el ciudadano que ha sufrido los vaivenes de la guerra, el hambre, la desigualdad, las injusticias y sus efectos, lo pueda leer de manera sencilla. El propósito de la narrativa parece ser estratégico y está en consonancia con un lenguaje propio dirigido a un espectador que aunque imaginario, según su narrativa, al límite en un país que no le ofrece oportunidades ni esperanza. Esta acusación explicita el caso de desaparecidos que no vuelven nunca a sus casas y su familia los espera siempre. Ventus dice:

Habla de la ausencia de un padre a causa de la desaparición forzada por parte del Estado, habla acerca de los falsos positivos y está basado en la narración de una familia que el padre sale de su hogar en busca del sustento, sale a trabajar todos los domingos se conecta con su familia y les

llama; y de un momento para otro esa llamada nunca más regresa. Los números tienen unas cifras, estas cifras hablan de las personas que fueron víctimas de desaparición forzada. (Ventus, 2020)



107. Marulanda, A. (2020). *Mural de Ventus* [Fotografía]. Manizales

En adelante y habiendo introducido el arte callejero como dispositivo político, nos disponemos a comprender por qué y cómo ejerce pulsiones políticas en la ciudad. Para tal propósito, tenemos en cuenta de nuevo como referente el cine, esta vez con Dittus (2012), quien entiende el cine documental político como un dispositivo político, atribuyéndole rasgos y

características diferenciadoras para las que establece una categorización que nos ha sido supremamente útil dadas las coincidencias y cercanía con el entendimiento del fenómeno durante la investigación, “aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de recursos artísticos, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos”. (2012, pág. 9)

Según la argumentación, y al establecer una analogía del arte callejero como dispositivo, podemos inferir que esta expresión hace posible como mecanismo una relación entre el ciudadano y la realidad referenciada en la ciudad, en tanto ordena, orienta y controla a través de un conjunto de discursos y valores que descansan en sistemas semánticos particulares y diferenciados. Es así como el arte callejero como dispositivo político, hace parte de la construcción espacial y social del territorio donde aparece, y estructura un modelo de la construcción de la realidad actual.

Dittus (2012), considera tres ejes a partir de los que se fundamenta el cine documental político como dispositivo, para nuestro objetivo equiparables al fenómeno del arte callejero: eje epistemológico, eje ontológico y una variable complementaria: engaño-promesa.

A. Eje epistemológico: En el cine documental como dispositivo político, el eje epistemológico para Dittus:

Representa el proceso que emplea el documental para hacer hincapié sobre los diferentes ámbitos de la realidad desde la episteme que define lo social. Se reconoce un dispositivo que da forma al individuo, lo orienta, le inculca un determinado saber y le atribuye un cierto poder. (2012, pág. 9)

En este sentido el eje epistemológico en el arte callejero como dispositivo político, representa las estrategias enunciativas que emplea la expresión a partir del conocimiento sobre los diferentes ámbitos de una realidad, en este caso la de la ciudad de Manizales. Es así como orienta al ciudadano, inculcándole un determinado saber y atribuyéndole un cierto poder que usualmente no tenía, convirtiéndose así, en una herramienta política. En este proceso se asumen como vimos en apartados anteriores, protagonismos y acciones en el relato, no solo de quienes pintan la calle y hacen posibles este tipo de prácticas en la ciudad, sino de los ciudadanos que viven la cotidianidad en lo urbano a través de esta expresión.

La siguiente intervención, localizada en la comuna Palogrande en la Avenida Santander, fue realizada en la VI versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2019, y es realizada por Toxicómano. En esta expresión se evidencia un descontento abierto a la manera como los ciudadanos eligen el gobierno, relacionada con la ignorancia referida no solo a la falta de educación sino también a la falta de memoria de quienes eligen a sus gobernantes. Es una expresión que no solo culpa al gobierno de turno y lo señala de manera evidente de ineficiente, sino que señala a quienes eligen sin argumentos a sus gobernantes, lo que responde a una reclamación explícita hacia un colectivo que se deja engañar con sus elecciones.



108. Marulanda, A. (2020). *Mural de Toxicómano* [Fotografía]. Manizales

Podemos entonces decir que, en la anterior expresión está presente la defensa de una tesis política específica, que refleja un deseo de cambio con lo establecido o de disidencia contra la institución o gobierno de turno, quedando implícita una postura contra el orden social vigente convertido en paradigma.

B. Eje ontológico: En el cine documental como dispositivo político, el eje ontológico para Dittus (2012): “Representa aquellos dispositivos psicológicos, morales, reflexivos que el individuo se da a sí mismo para formarse, conocerse, orientarse y limitarse según modelos de conducta”. (pág. 9)

El eje ontológico referido al arte callejero en tanto dispositivo político concierne a éste en la medida que a través de sus estrategias psicológicas morales y reflexivas, facilita al ciudadano formarse, conocerse, orientarse y limitarse, según los modelos de conducta insinuados por quienes lo promueven, asunto que nos recuerda la toma de medida de la que habla Heidegger (1994) en cuanto a los hechos construidos, en la medida que le permiten al hombre acotarse en el lugar donde está.

Mientras que las prohibiciones son denominador común en un sistema hegemónico establecido, el arte callejero pretende hacer conocer la realidad de una manera distinta, es decir, desde la visión del ciudadano del común, incorporado, dominado, apropiado, reconocido y buscando disuadir y convencer a partir de sus expresiones, sobre hechos actuales o del pasado a través de sus expresiones que, aunque son resultado de subjetividades se plantean como realidades.

Cuando Dittus (2012) habla del cine documental político dice:

Sigue un trayecto lineal que se origina en el referente (la realidad) y se proyecta hacia una subjetivación creativa que alimenta la figura espectral como el esquema primordial de pensamiento, y cuya dirección es la construcción de un parecer que se aleja de la realidad. (pág. 9)

Al hacer una comparación con el arte callejero, podemos acotar que las narrativas inmersas en éste se originan en una supuesta realidad que finalmente deviene de una idea subjetivada del hecho que se representa, y por tanto muestra una verdad que se sugiere como única pero que es controvertible según el punto de vista donde se mire.

Por ejemplo, en la siguiente expresión localizada en la comuna Palogrande en la Avenida Santander, realizada por Sepc (2022), se evidencia un asunto que compromete al gobierno de turno, con la desaparición de líderes sociales, en este caso Temistocles Machado, desaparecido el 27 de enero de 2018 un líder social asesinado en Buenaventura, asunto que aunque se conoce en muchos sectores de la sociedad, otros tantos permanecen quietos, indiferentes e inmunes ante tal situación o alegan de los argumentos que acompañan a las muertes. El hecho de que aparezca un tipo de denuncia explícita contra el gobierno, en un espacio donde todos podemos transitar, evidencia no solo un descontento e inconformidad por una parte de la población, -en este caso los artistas y el colectivo que lidera estos festivales-, sino una denuncia que al parecer en tanto está presente en el espacio público, es ostentable de ser vista por todos. Sepc nos dice:

-

Este grafiti es elaborado en la técnica de negativo...en un momento me surgió enlazar esto con un concepto de los falsos positivos, ya que representa ‘un falso positivo’, porque uno lo llama así entre comillas desde la fotografía, entonces lo uní un poco con la historia del país. Y ya después tomé el concepto de lo que pasaba en el momento que es el asesinato de líderes sociales en

Colombia, entonces REVELA LA VERDAD, en el sentido que la fotografía debe tomarse y ejecutar una acción para revelar el resultado, entonces uní ese concepto. (Sepec, 2022)



109. Marulanda, A. (2020). *Líderes sociales, Sepec* [Fotografía]. Manizales

Esa manera de ver la realidad seduce al ciudadano en tanto es una forma de ver la realidad que no le había sido dada como posibilidad por el sistema y los dispositivos tradicionales puestos en el espacio urbano, impuestos por las instituciones privadas y centros de poder, como las vallas publicitarias, la señalética de las ciudades y todos los dispositivos dispuestos en las ciudades típicamente lideradas por sistemas capitalistas.

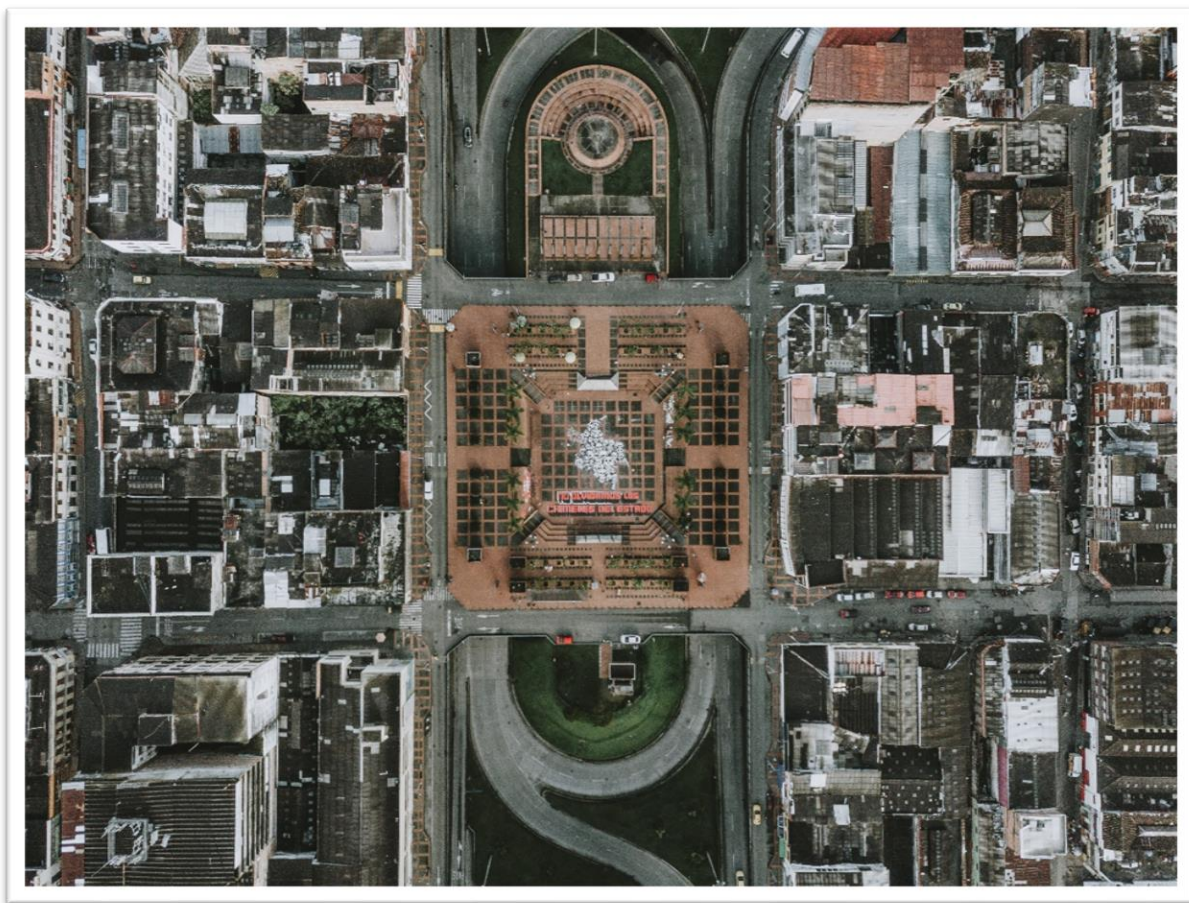
C. Eje (engaño-promesa): En el cine documental como dispositivo político, el eje engaño - promesa para Dittus (2012), “Expresa la propuesta del discurso político que invita al espectador a pasar del espacio del engaño al espacio de la verdad” (pág. 9). El arte callejero expresa en

Manizales, una propuesta política en su narrativa que invita al espectador, en este caso el ciudadano, a pasar del espacio aparentemente antecedido del engaño al espacio actual de la verdad representado en lo urbano, donde otras voces intervienen: ‘las voces del pueblo’. En el caso del documental político para el autor:

Según los propósitos del realizador, el destinatario ha sido rescatado del ámbito del engaño a través de un doble recurso: por una parte, poniendo en duda o confirmando el pasado histórico o la memoria colectiva de la comunidad relatada; y por otra, promoviendo el futuro de una sociedad que se presenta como promesa en la tesis política que es propia de este género cinematográfico. (Dittus, 2012, pág. 9)

En el caso del arte callejero podemos decir que el artista o el colectivo de artistas que ejecutan la práctica y deciden sobre la expresión, pretenden rescatar del engaño al ciudadano, a través de poner en entredicho formas, acciones u omisiones que confirman ya sea los hechos ocurridos el pasado histórico o la memoria colectiva del país y de la comunidad de Manizales, de manera que insinúan un posible futuro de una sociedad más prometedora con una tesis política propia.

La siguiente intervención está ubicada en la comuna Cumanday en la Plaza Alfonso López Pumarejo en el sector del ‘Centro Galerías Plaza de Mercado’ y fue realizada en el marco del estallido social en Colombia en el año 2020 por el colectivo Pintaresiste. Expresa abiertamente cómo el ciudadano a partir de ahora y por medio de este tipo de intervenciones tener a la mano “verdades otras”, y no las lideradas solamente por los grupos y medios quienes solían hacerlo. Podría pensarse que los que lideran estas causas están convencidos que los ciudadanos están pasando de un estado de engaño a un estado de promesa, de una verdad a medias a una verdad según ellos, indiscutible.



110. Amador C. (2020). *Engaño y promesa* [Fotografía]. Manizales

La singularidad de la expresión emerge de ambas dimensiones: ontológica y epistemológica, y las características específicas del proceso creativo se darán siempre como parte de un contexto social particular bajo diversas circunstancias político-históricas. El autor comenta: “La ubicación de la relación promesa-engaño es variable, puesto que se puede fundamentar en cualquiera de los dos anteriores epistemológico u ontológico”. (Dittus, 2012, pág. 9)

Por otro lado, Dittus también nos plantea tres rasgos al hablar del cine documental político, que podemos equiparar igualmente con el arte callejero como dispositivo político: Su discursividad social, fundarse en la idea de promesa y como dispositivo de construcción de sentido; a continuación los ponemos en consideración:

- Su discursividad social. El autor menciona de la discursividad social relacionado con el cine documental político:

Esta constituye el conjunto de reglas de combinación que hacen posible el propio dispositivo. A partir de una historicidad relativizada, de principios éticos, de campos semánticos y de un sistema topológico identificable, se organizan las imágenes-audio del documental político, convirtiéndose en un espacio donde los convencionalismos, las fuerzas en pugna y el discurso social se expresan con nitidez y creatividad. (2012, pág. 10)

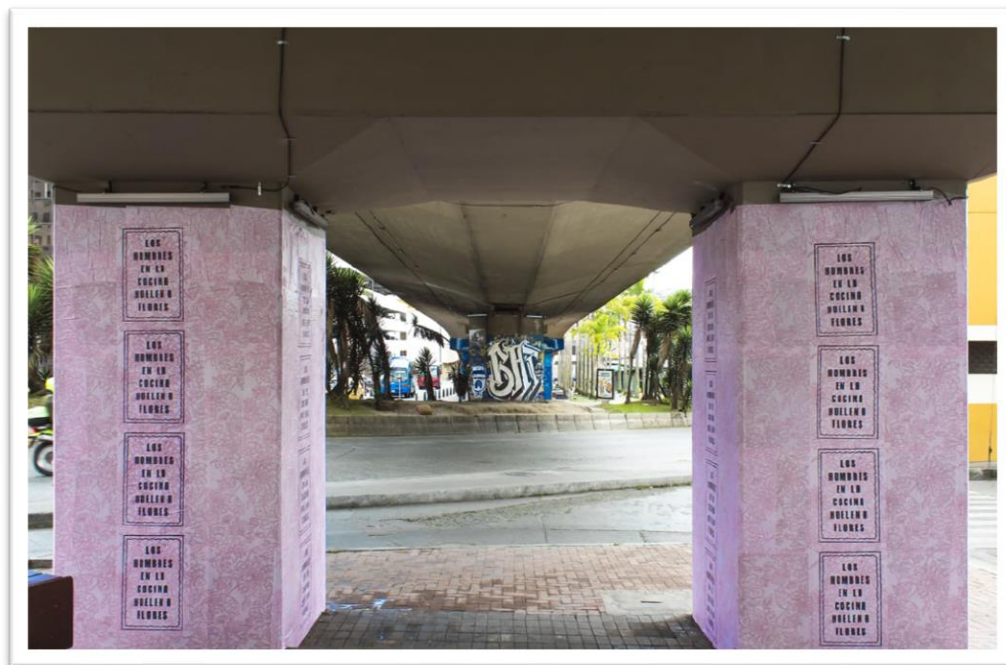
En comparación con lo dicho por el autor, podemos decir que el arte callejero es un dispositivo perteneciente a esta época en la ciudad de Manizales, que acontece a partir de una determinada forma de pensar, que resulta en maneras plásticas y expresivas que sugieren nuevos escenarios en lo público de la ciudad que, se prestan a la discusión, la reflexión, las pugnas, los acuerdos y los desacuerdos, convirtiéndose en espacios diferenciados en lo urbano. Dittus (2012) dice:

En el documental político confluye todo ese complejo y descentrado conjunto de saberes, prácticas, medios e instituciones cuyo objetivo es gestionar, controlar y orientar los comportamientos, gestos y pensamientos del sujeto, en un sentido de aparente utilidad y conservación. (pág. 10)

Así, en la correlación pretendida, del arte callejero como dispositivo político, coinciden a manera de red un conjunto de saberes, pensamientos, prácticas, medios e instituciones, cuyo

deseo es administrar a través de lo urbano, una nueva forma de pensar y sentir del ciudadano, con el fin de controlar y orientar su comportamiento y maneras de pensar, con un sentido aparentemente plausible y altruista.

La siguiente intervención está ubicada en la comuna Cumanday en la Avenida del Centro y fue realizada por Trujillo. Podemos ver cómo la expresión sugiere a partir de ciertos recursos estilísticos y semánticos, (en este caso cartelismo), un discurso ético y político que puede administrar u orientar el comportamiento o forma de pensar de quien lo observa, en tanto lo saca de lo que tradicionalmente está acostumbrado y lo vuelca hacia nuevas morales, normas y maneras de sentir. El discurso de las abuelas ‘los hombres en la cocina huelen a rila de gallina’ es cambiado por ‘los hombres en la cocina huelen a flores’; algo que sutilmente dicho en lo urbano, se convierte en un cambio de paradigma a lo cultural instalado, en la medida que enuncia otro entendimiento del rol masculino.



111. Ríos, C. (2020). *Los hombres en la cocina huelen a flores* [Fotografía]. Manizales

- Fundarse en la idea de promesa. El autor menciona en la idea de promesa relacionado con el cine documental político:

El dispositivo organiza un modelo de orden social, económico, jurídico y/o moral que defiende y promueve. Desde un conjunto de estrategias narrativas y argumentativas que se instalan en el mundo contemporáneo o en un pasado con efectos en el presente, el documental político da forma a la sociedad imaginaria que sostiene su tesis política. (Dittus, 2012, pág. 10)

Como hemos nombrado, el arte callejero nace desde un tipo de pensamiento propio, asunto que recrea a partir de sus expresiones en las calles. De esta manera, la práctica instala un discurso social, económico, político y moral con el que se identifica el ciudadano de a pie, desde narrativas que dan forma de alguna manera a una sociedad utópica. Dittus (2012) dice: “El resultado es un conjunto de formaciones discursivas que tienen diferentes grados de eficacia según el eje argumentativo escogido” (pág. 10). El autor sostiene que los recursos argumentativos de la idea de promesa son de cuatro tipos: Recursos probatorios, recursos de construcción de subjetividad, recursos de doble recepción y recursos de oposición semántica.

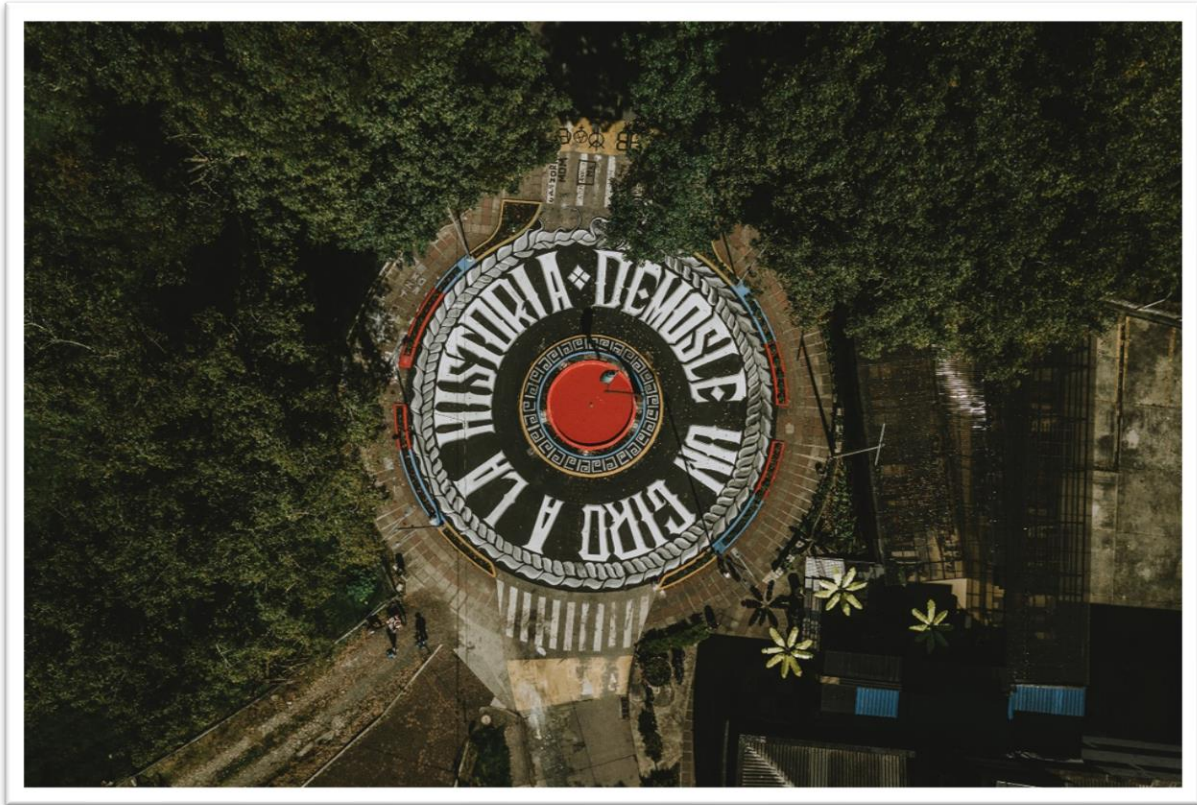
- Recursos probatorios.

A través de una combinatoria de categorías, de marcas, de actos de enunciación y de los tipos de relaciones entre enunciados visuales y sonoros, el dispositivo refuerza el proyecto político al que adscribe el realizador. El enunciador a través de una estrategia enunciativa que se caracteriza por su fuerza perlocutiva- invita directa o indirectamente al enunciatario a tomar una actitud, asumir una postura discursiva o generar una opinión sobre un tema controversial. Lo hace desde el plano

racional o emotivo, empleando testimonios o imágenes probatorias,... esa apelación... es la que se busca generar por medio de interrogaciones, aserciones o exclamaciones. (Dittus, 2012, pág. 10)

Es sabido que distinto al cine, el arte callejero no cuenta con recursos sonoros, sin embargo, debido no solo a sus recursos visuales y semánticos, sino también a su presencia en lo común a todos en la ciudad, es decir, el espacio público, es determinante para invitar a todos los que habitan lo urbano, a adoptar una postura discursiva o una opinión sobre temas polémicos lo que refuerza su proyecto político. Podemos decir también que al igual que en el cine documental político bajo el argumento de Dittus (2012), el arte callejero también logra esta influencia en el ciudadano, a través de un plano racional y emotivo.

La siguiente intervención está ubicada en la comuna Palogrande en el sector de Milán, sector de gran afluencia de jóvenes ya que tiene múltiples restaurantes y bares por lo que es un sector apetecido de la ciudad sobre todo por esta población: Fue realizada en el marco del estallido social en Colombia el 1 de junio de 2021 por el colectivo Pintaresiste y expresa ‘Démosle un giro a la historia’. Con base en la argumentación previa podemos decir que sus recursos visuales y semánticos y su presencia en este espacio urbano, compromete al ciudadano a través del plano racional y emotivo, reflexiones, interrogaciones, aserciones o exclamaciones que lo influyen y lo invitan a tener cierta postura.



112. Amador, C. (2020). *Recursos probatorios* [Fotografía]. Manizales

- Recursos de construcción de subjetividad.

En un filme documental político, el dispositivo es un productor de subjetividad que pone a disposición del espectador un orden de ideas y creencias a través de un conjunto de recursos argumentativos. A través de estos, delinea sentencias acusatorias o absoluciones, dudas legítimas y razonables sobre un modelo, personaje o hecho histórico, identifica puntos de encuentro y desencuentro ideológico entre los actores que participan en su relato, los proyecta fuera de la pantalla en una estrategia de reforzamiento psíquico hacia el espectador y blinda de cuestionamientos un antidiscurso que se dirige hacia el adversario o el enemigo político. (Dittus, 2012, pág. 11)

Desde el planteamiento del autor y al instaurar la analogía que pretendemos, podemos afirmar desde lo visto también en los anteriores capítulos que, el arte callejero no solo como fenómeno sino como dispositivo, es en la Manizales actual, un productor de subjetividades. Es así como a través de sus propios recursos argumentativos y plásticos, y apoyando a un modelo político e ideológico, sustenta a partir de su práctica cuestionamientos y sentencias evidenciados en lo público de la ciudad.

Adicionalmente, el arte callejero al tener en cuenta esos argumentos, crea antidiscursos para quien lo observa, y dadas sus herramientas expresivas, narrativas y semánticas, no dan lugar a la duda. Es así como pareciera que estas expresiones tratan de incidir, promover e invitar al ciudadano a apropiarse de una ideología particular y vestido de autoridad en lo urbano pretende ser emisor de justicia en la ciudad.

Tal es el caso de la siguiente intervención, ubicada en la comuna Palogrande nuevamente en el ‘Viaducto Viscaya’ en el otro costado. Esta muestra pareciera pretender mostrar desde la subjetividad del artista, un cuestionamiento referido a la legalización de drogas, alegando que se de ese beneficio al menos, si no se le deja a cierta población luchar. Las herramientas expresivas, narrativas y semánticas de esta intervención, parecen evidenciar una estética entendida por las mayorías, que no da lugar a muchos cuestionamientos, legitimando un argumento, al promover e invitar al ciudadano a apropiarse de una forma de pensar que ha sido un asunto bastante discutido y controvertido en la Colombia actual.



113. Valencia, V. (2022). *Recursos de construcción de subjetividad* [Fotografía]. Manizales

- Recursos de doble recepción.

El dispositivo organiza el discurso político del filme alrededor de un colectivo de identificación (liberales o conservadores, progresistas o ecologistas, etcétera), sometiéndose inevitablemente a la creencia de una contraparte o a los adversarios de la tesis que defiende. Esto repercute en que la neutralidad del espectador de un documental político no es posible, pues adhiere -conscientemente o no- a alguna de las tesis en conflicto (tesis adversa o tesis propuesta). (Dittus, 2012, pág. 11)

En el desarrollo de esta investigación y al poner en conversación a fuentes primarias y secundarias, podríamos presumir el arte callejero con la defensa de una ideología política particular, que podemos inferir promueve y promulga la participación de todos en el territorio. Es así como quienes se identifican con estas expresiones, no les es posible ser neutros ante lo que denuncia la expresión y se convierten también en adversarios contra el sistema.

Dittus (2012) expone que esto sucede porque “tanto enunciador como enunciatario son parte del enunciado”. Por consiguiente, en el caso del arte callejero, el enunciador entendido como el que enuncia – el artista – y el enunciatario entendido como quien se encuentra a disposición de recibir un mensaje del enunciador – el ciudadano –, son parte del mismo enunciado. Es así como esta expresión está pensada, hecha y dirigida hacia un sector definido de la población a la que se pretende seducir.

Por ejemplo, esta expresión ubicada en la comuna Palogrande en el sector del Cable, sector de gran afluencia peatonal y vehicular, es realizada en el marco del estallido social el 4 de junio de 2021 por el colectivo Pintaresiste. No es gratuito que este sea un sector universitario, y de gran afluencia de jóvenes, donde está ubicado uno de los campus de la Universidad Nacional de Colombia, ‘Campus El Cable’, edificio del que además empezaron la mayoría de las marchas de ese momento y su consigna llame al pueblo a que no pare: ‘Si el pueblo para el gobierno dispara’. Al parecer aquí tanto el enunciador (colectivo realizador) como el enunciatario (masa crítica de la ciudad) son parte del mismo enunciado.²¹

²¹ Fotógrafos reconocidos, entre ellos Carlos Amador, volcaron en ese momento su quehacer a este tipo de manifestaciones en la ciudad de Manizales, al construir memoria y contribuir a la historia del estallido social en la ciudad. Este profesional nos ha permitido utilizar sus imágenes con propósitos académicos.



114. Amador C. (2022). *Recursos de doble recepción* [Fotografía]. Manizales

- Recursos de oposición semántica.

A partir de estos, se defiende una tesis política para contaminar la tesis adversa... Un recurso que actúa como un factor de eficacia del hacer persuasivo del dispositivo...de carácter positivo y negativo, tales como bien-mal, riqueza-pobreza, derecha-izquierda, dictadura-democracia, capitalismo-socialismo, libertad-represión, elite masa. Si bien los términos /positivo/ y /negativo/... no debieran entrañar ningún juicio de valor, en la práctica y en el mundo de los relatos no tarda en instalarse la confusión, en virtud de un proceso de moralización dualista y rígido a través del cual dicha oposición es investida de contenidos buenos y malos o de héroes y traidores. (Dittus, 2012, pág. 11)

Es así como podemos suponer, que el objetivo del arte callejero como dispositivo político, no solo es defender una tesis o ideología política, sino estar en contra de la opuesta. Es entonces un factor persuasivo, donde se le atañe a la expresión un carácter unívoco, que inevitablemente establece juicios de valor extremos e imaginarios que, fundándose en una supuesta realidad, profundizan la hendidura. Lo anterior en virtud de una visión que inevitablemente se convierte en tremendamente moralista, como habíamos visto en un apartado anterior en ‘morales privadas’, lo que paradójicamente hace de la expresión no solamente excluyente sino también la vuelca hacia otro tipo de institución dominante de la que alega. Este hecho se presenta como una dicotomía que sitúa al ciudadano entre dos miradas opuestas y sugiere perpetuar el orden establecido o escoger un cambio, asunto que se muestra plausible a través de las expresiones.

Esta expresión está ubicada en la comuna Universitaria en la vía Panamericana²², en el sector de la entrada al barrio Aranjuez, es realizada en el marco del estallido social el 20 de mayo de 2021 por el colectivo Pintaresiste, momento en el que este colectivo se toma los accesos de la ciudad para realizar muestras fuertes y contundentes en lugares especialmente visibles, contra el gobierno de turno. Este sector, no solo es un paso obligado y de entrada por un costado de la ciudad, sino que también está habitado por una población empobrecida, que ha vivido en carne propia los vaivenes de la guerra, la inequidad y la desigualdad en Colombia. Es evidente que quienes realizan esta consigna se sienten parte del público al que va dirigido el argumento y los sitúa en definitiva en oposición hacia el gobierno de turno.

²² Red de carretas que une las vías nacionales e internacionales en Latinoamérica, y en el caso de esta es conectora entre los distintos departamentos en Colombia.



115. Amador, C. (2021). *Recursos de oposición semántica* [Fotografía]. Manizales

- Construcción de sentido. El autor menciona con respecto a la construcción de sentido implícita en el cine documental político:

El dispositivo documental político es un mecanismo de construcción de sentido: al igual que todo proceso de visibilidad selectiva, el dispositivo construye sentido desde el momento en que organiza una serie de hechos acontecidos, sugiere o explicita expresiones valorativas, emite juicios a través del tratamiento discursivo o de testimonios escogidos, legitima proyectos políticos o figuras históricas y muestra opciones para seguir o escoger. (Dittus, 2012, pág. 11)

A partir de la anterior argumentación referida al documental político, y al comparar este rasgo con el arte callejero, este puede ser un mecanismo de construcción de sentido, en la medida que

desde el momento mismo de su gestación, tiene implícitas narrativas para determinados hechos, a los que anteceden juicios valorativos y luchas particulares escogidas, lo que sitúa al ciudadano frente a posiciones que legitiman o invalidan hechos ocurridos, al insinuar maneras de pensar en lo público de la ciudad de Manizales, donde todos tienen acceso a la información. Dittus (2012) comenta: “Se trata de un rasgo que no es marginal, pues repercute en la posición que tiene el espectador en la realidad social y en sus condiciones de participación”. (pág. 11)

El autor nos plantea nuevamente una estrategia enunciativa que refiere al cine documental político, donde se identifican tres recursos que apoyan el dispositivo en su labor de construcción de sentido y que podemos identificar en el arte callejero: El efecto realismo, el espacio de veridicción y el punto ciego.

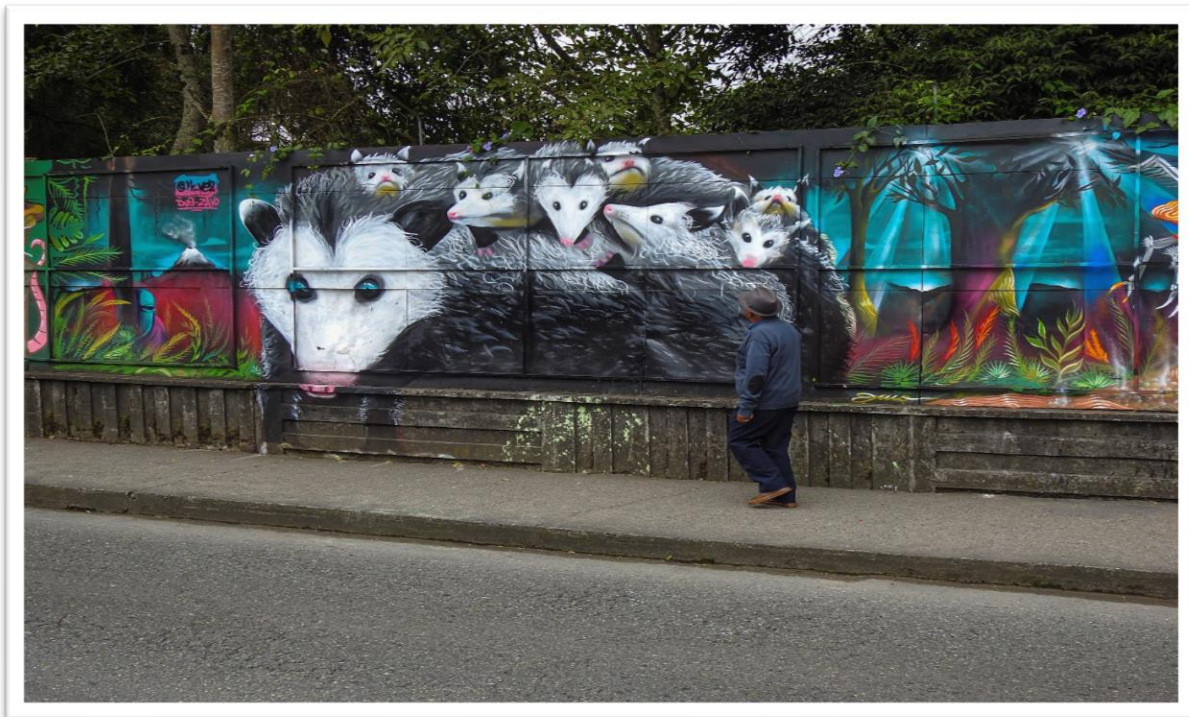
- El efecto de realismo:

A través de un conjunto de elementos expresivos y de contenido que se rigen por esquematizaciones que ordenan el discurso del filme, se busca el sentido de realismo, situando los fundamentos reflexivos en asociación directa con la compleja realidad que se muestra. El resultado es una episteme que es fácilmente identificable, y que establece una rápida conexión con el espectador y operaciones cognitivas que se activan de manera simplificada. (Dittus, 2012, pág. 12)

El arte callejero como dispositivo político puede en esta lógica, evidenciar realidades sociales en ocasiones difíciles de entender o digerir, de manera accesible a través de sus formas y lenguajes, maneras que puedan ser entendidas por la ciudadanía en general. Los recursos narrativos y expresivos de este tipo de expresiones, se usan para mostrar una realidad que en ocasiones es compleja, a través de discursos subjetivos que por su naturaleza y aparición en el

espacio público, tienen un poder reflexivo y en ocasiones persuasivo, que establece una rápida conexión con el ciudadano. El autor dice: “Lugares simbólicos y espaciales comunes y el empleo de la doxa sobre temas de mayor complejidad buscan en todo momento mantener al espectador con la ilusión de que el relato no es ajeno a su praxis”. (Dittus, 2012, pág. 12)

Tal es el ejemplo de la expresión a continuación, localizada en la comuna Palogrande en la Avenida Santander, que fue realizada en la VI versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2019, por Vez, artista público de la ciudad de Pereira. En esta muestra están representadas las zarigüeyas, animal característico de la región, con el objeto de alertar a la ciudadanía sobre su necesario cuidado. En esta expresión, los recursos expresivos son simples y fáciles de entender por la comunidad. Dice la narrativa: “Antes del clima, somos nosotros quienes deberíamos estar cambiando”. (Colectivo Pluriversos, 2022)



116. Marulanda, A. (2020). *Cambio climático* [Fotografía]. Manizales

- El espacio de veridicción:

En él se instala el espectador como actante de una situación en la que pasa de un estado de engaño a un estado verdadero. La veridicción constituye un recurso capaz de instalar en el propio discurso del filme las diferencias entre lo falso y lo verdadero, entre el secreto y el engaño. A partir de allí, el discurso del realizador construye su propia verdad, buscando que el espectador se dé cuenta del engaño del que ha sido objeto antes de ver la película. Para dicho propósito, el dispositivo garantiza que sean los hechos los que aparezcan como objetos autónomos que se mueven por sí solos en el escenario social. (Dittus, 2012, pág. 12)

Se puede decir que a través del arte callejero, el espacio público se convierte en un espacio de veridicción al que todos tienen acceso. Según la argumentación previa y al apoyarla sobre nuestro fenómeno, el espacio donde acontecen estas expresiones, se puede convertir en un escenario donde el ciudadano pasa de un estado de engaño a un estado verdadero. Es así como estas prácticas tienen la capacidad de instalar en el inconsciente colectivo otras verdades, y, a partir de las expresiones se permiten supuestamente develar o diferenciar entre lo falso y lo verdadero, el secreto y el engaño. Al aparecer dicha práctica en lo público de Manizales, estas prácticas parecerían ser testigos o comunicadoras de una verdad que estaba escondida, pretendiendo ser redentoras en el escenario social.

La siguiente expresión, localizada en la comuna La Macarena en el barrio La Castellana, fue realizada en el marco del estallido social de 2021 por un anónimo, en una de las entradas principales de la ciudad, paso vehicular obligado de muchos ciudadanos o personas que vienen de fuera. Esta muestra denota malestar por parte de un grupo de ciudadanos – los artistas callejeros- cansados en boca de ellos mismos, de la hostilidad de un gobierno, que ansían abogar

por medio de sus prácticas por la igualdad y la no violencia, sugiriéndolas como plausibles por medio de las expresiones en el espacio urbano.



117. Marulanda, A. (2020). *Espacio de veridicción* [Fotografía]. Manizales

- El punto ciego:

El dispositivo solo deja ver lo que se encuentra en su campo de visión. El espectador observa la realidad referenciada a partir de los mecanismos de control y orientación ideológica que son

puestos... desde el juego de lo visible y lo invisible... Este mecanismo ordena y orienta la relación entre realidad y espectador... Se trata de un procedimiento que el dispositivo emplea para mostrar ‘la realidad’ que ayuda a consolidar una tesis política. Se potencian,... las irregularidades o faltas éticas de un personaje o movimiento, dejando fuera lo positivo. Es una óptica... que no se deja ver a sí misma. (Dittus, 2012, pág. 12)

Según la argumentación del autor, y nuestra referenciación con el cine, podríamos intuir, a partir también de lo observado, analizado y vivenciado, que las expresiones estéticas del arte callejero en Manizales, parecen evidenciar solo partes de la realidad, es decir, sus expresiones en son resultantes de un tipo de pensamiento subjetivo, que a partir de una realidad referenciada ayuda en ocasiones a sustentar su tesis política. “El dispositivo, entonces, opera como un filtro con una sola boca, seleccionando y exponiendo elementos del discurso social y dejando fuera otros”. (2012, pág. 12)

De este modo, el artista que pinta la calle, como habíamos visto en apartados anteriores, es quien pareciera determinar por momentos a partir de las expresiones, y, de manera subjetiva, asuntos entre el juego de lo visible y lo invisible. Se potencia, por ejemplo, una visión concreta de una ideología o un personaje en particular, evadiendo su positividad o posibles buenas causas, y, por tanto, el arte callejero como expresión política, es difícilmente debatible entre quienes lo promueven y a quienes va dirigido. Es de anotar, que aunque el arte tiene un carácter interpretativo, lo cual da lugar a que las expresiones tengan múltiples miradas, hay muestras de este tipo de expresiones, referidas a lo político, que su ataque o defensa es tan literal, que no deja campo para otras interpretaciones.

Sin embargo, es adecuado considerar que, aun cuando el arte callejero apropia su narrativa a partir de la realidad, también ofrece puntos de evasión que se convierten en puntos de quiebre,

que son discutibles para algunos, pero probablemente indiscutibles para quienes lo ejecutan, de tal manera que aparecen como una manifestación en contra de un sistema hegemónico e impuesto, pero, finalmente quieren imponer igualmente una manera unilateral de pensamiento.

Tal es el caso de la siguiente intervención, ubicada en la comuna Palogrande en la fachada de la sede principal de la Universidad de Caldas, expresión que frente a la institucionalidad, y no de manera gratuita, está localizada en un escenario de poder donde la masa crítica se está formando. Este mural fue pintado en el 2019 por anónimos.

En primer lugar la muestra es una copia de una expresión localizada en Bogotá que denuncia al gobierno de turno por los falsos positivos que ocurrieron durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez sucedido entre el 2000 y 2010, y promulga ‘¿Quién dio la orden?’, acusando que se dieron bajo la orden de: Juan Carlos Barrera con 154, Adolfo León Hernández con 39, Mario Montoya Uribe con 2429, Nicacio de Jesús Martínez con 75 y Marcos Pinto; para un total de 5763 falsos positivos en una “Campana por la verdad”. Por otro lado, el joven representado en la parte superior con un ojo vendado es Esteban Mosquera, estudiante que durante una de las marchas en el marco del estallido social pierde un ojo:

Esteban Mosquera salió a marchar el jueves una vez más por su Universidad del Cauca y por la educación pública... Le llegó información de que había enfrentamientos entre encapuchados y el Esmad... las acciones de ese grupo de la Policía lo habían motivado a grabar los desmanes y los abusos por parte de los uniformados... Corrió hacia la portería para refugiarse, cuando vio al Esmad sobre la reja que limita el campus universitario. ‘Cuando menos pienso, siento un golpe en el ojo izquierdo’, dijo el estudiante de música a Unicauca Estéreo, emisora de la universidad.

(Semana, 2018)



118. Valencia, V. (2022). *El punto ciego* [Fotografía]. Manizales

Hemos visto entonces el tercer rasgo del arte callejero como dispositivo político, en tanto ejerce pulsiones políticas en la ciudad que es la construcción de sentido, tiene tres recursos: El primero es el efecto realismo que tiene que ver con los lenguajes de esta expresión que muestran a través de recursos expresivos y narrativos simples, realidades complejas de tal manera que el común denominador de los ciudadanos puedan leer lo que pretende; el segundo es el espacio de veridicción que refiere la expresión estética, en tanto aparece en el espacio común de la ciudad es verificable por todos y sugiere por medio de sus muestras pasar al ciudadano de un estado de engaño a un estado verdadero, asuntos entendidos bajo sus propios parámetros y verdades; y por último el punto ciego que explica la manera como el arte callejero sustenta a partir de sus

expresiones una realidad subjetiva como verdad inequívoca, al evidenciar solo lo que quiere evidenciar.

Desde la argumentación de Dittus (2012) referida al cine documental político, que ha sido sustancial a la hora de entender el arte callejero como dispositivo político que ejerce pulsiones políticas en lo urbano de Manizales, hemos entendido que el arte urbano tiene tres ejes; un eje epistemológico, un eje ontológico y una variable complementaria: engaño-promesa.

En consecuencia, los tres grandes rasgos asociados al documental político, que hemos transversalizado en esta investigación para asociar con el arte callejero como dispositivo dadas sus características y puntos de encuentro, nos muestran cómo este tipo de expresiones en lo urbano de Manizales, pretenden primero, desde su discursividad social, que tienen implícita una moral definida, evidenciar posiciones que se presten a la discusión y administren o controlen las maneras de pensar de los ciudadanos, segundo de su idea de promesa, presentar como posible otra realidad desde sus narrativas, y finalmente a partir de la construcción de sentido que intenta en lo público de la ciudad, instaurar al ciudadano de a pie como partícipe de su realidad social política y cultural.

Para concluir, y al haber hecho la comparación entre el cine documental político y el arte callejero entendidos como dispositivos políticos, hemos entendido desde ciertos rasgos y características, porqué esta expresión ejerce pulsiones políticas en Manizales en tanto sugiere con sus expresiones, un discurso que encuentra lugares comunes con la praxis del ciudadano del común, y es en la medida que su relato no es ajeno a la experiencia de éste, que se convierte en una herramienta a manera de voz que hace eco en sectores invisibilizados que nunca habían tenido acceso a la opinión ni a modos de resistencia de ninguna manera.

Podemos decir, que en la medida que el arte callejero aparece en el espacio común a todos en la ciudad, tiene gran inferencia en alterar lo público, y que al manifestar a través de sus expresiones una postura manifiesta en particular, no solo funda una nueva espacialidad, sino que funda nuevas percepciones e imaginarios simbólicos en lo urbano.

Para finalizar este apartado, podemos por lo pronto considerar que el arte callejero le permite al ciudadano del común incidir y relacionarse de una manera más participativa en lo público, y que como expresión, infiere e intenta indicarle al sujeto, entendido como agente, tomar parte y ser partícipe en un intento por la llamada democracia. A continuación, veremos el fenómeno desde lo estético y político a partir de Rancière, quien nos presentará un argumento del que nos hemos valido para seguir analizando nuestro fenómeno por la cercanía de sus elucubraciones: el reparto de lo sensible.

3.3. El arte callejero como relacional

En todos los casos, la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales. (Bourriaud, 2008, pág. 6)

En este apartado abordaremos el arte callejero desde Nicolás Bourriaud (2008), quien nos ha dado herramientas para construir este planteamiento teórico y entender nuestro fenómeno como una práctica relacional. Cabe decir que en nuestra investigación, nuestro mayor interés ha sido revelar las prácticas y relaciones sociales que se desarrollan en lo público de la ciudad de Manizales a partir de esta expresión.

Para empezar con nuestro planteamiento, hemos encontrado que el arte callejero y su acotación dentro de las prácticas contemporáneas, puede ser analizado según sus características bajo los postulados de todos los autores que hemos analizado y así mismo de Bourriaud, quien en los ensayos ‘El arte relacional’ y ‘La exforma’, analiza el arte actual con lo que denomina ‘la estética relacional’, al construir su argumento a partir de prácticas estéticas que no presentan una división entre los diferentes elementos que componen la puesta en escena de la obra, siendo expresiones partícipes en la evolución del arte con base al contexto político, cultural y social del momento.

Este autor sostiene que: “Desde inicios del siglo XIX, arte y política fueron moldeados por la fuerza centrífuga creada por la Revolución Industrial: movimiento de exclusión social, por un lado; rechazo categórico, por el otro, de signos objetos e imágenes” (Bourriaud, 2015, pág. 9). Este hecho desencadena, dice el autor, en una energía social que produce un ‘residuo’ que, finalmente, subyace en todo lo “que no se podía ver” (Bourriaud, 2015, pág. 9), y es así, como desde ese momento el arte pretende mostrar lo que nadie quiere ver; asunto que se verá reflejado

y materializado inicialmente en el arte moderno y posteriormente y con más ahínco en el contemporáneo, ya que el moderno, sobre todo en sus inicios, tiene una herencia positivista aún muy marcada, que en palabras de Rancière (2014) podemos atribuir al régimen representativo. Acerca de las expresiones contemporáneas, en relación con el arte que las precede Bourriaud señala:

El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente. (2008, págs. 11,12)

Bourriaud (2015) hábilmente plantea cómo la ideología, el psicoanálisis y el arte, empiezan a hacerse preguntas a partir del siglo XIX, que tienen que ver con las jerarquías establecidas en todos los terrenos incluidos el arte, posiciones evidentemente excluyentes que provocan según el autor, nuevas expresiones estéticas. Si bien la modernidad pretendía mostrar incluso en el arte, la racionalidad como única salida y única verdad, el momento actual busca evidenciar a través de sus expresiones, diferentes posibilidades y verdades múltiples y alternas.

A partir de lo anterior, podemos decir que según el autor, la pretensión del arte actual no solo pretende evidenciar lo excluido, sino buscar mundos y alternativas, Bourriaud (2015) dice: “El lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo...de exclusión o de inclusión” (pág. 11), es decir, todas las formas posibles, lo apolíneo y lo dionisíaco como planteó Nietzsche (2015), como fundamento del ser humano; no será entonces restablecer el orden por el caos, sino darle cabida a ambos, no se trata de tener un norte, sino de no tener uno solo; sería como lo nombra Bourriaud “una descentralización general”. (2015, pág. 13)

En los capítulos y apartados anteriores hemos entendido el arte callejero dentro del arte actual, que lo ubica, según los planteamientos de Bourriaud (2015), como una práctica que establece lugares donde se crean las negociaciones en el borde de lo positivo y lo negativo, evidenciándose en lo público de la ciudad de Manizales lo llamado por el autor una ‘descentralización general’. Gómez, gestora del Festival de Narrativas urbanas nos dice acerca del papel que tiene el arte callejero en Manizales desde el festival que lidera:

Una de las cosas que nos ha interesado es sacar de la periferia la historias al centro de la ciudad, una cosa es hablar de la violencia en el Carmen, el desplazamiento de San José, de la violencia en Sinaí en los mismos barrios cuando la gente ya sabe que eso está pasando, pero cuando lo sacamos en la Avenida Santander, cuando lo sacamos al Centro, es decirle a la gente: aquí sí pasan cosas, y pasan cerquita de su casa. (Gómez, 2022)

El desarrollo de los diferentes capítulos y apartados nos ha evidenciado, cómo hoy las dinámicas actuales en la ciudad han contribuido al surgimiento de iniciativas estéticas participativas desarrolladas en el espacio público, que exploran formas experimentales de socialización, y en ellas el arte callejero. Las razones planteadas para equiparar estas expresiones con las prácticas estéticas actuales provienen de planteamientos tenidos en cuenta en el desarrollo de la investigación y en este apartado, conforme a Bourriaud, quien dice que: “El arte contemporáneo... en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella”. (Bourriaud, 2008, pág. 17)

Ahora bien, Bourriaud (2008) plantea como parte fundamental del arte contemporáneo, una estética relacional y, aunque no alude al arte callejero, descubre en el arte relacional, una relación de las prácticas estéticas hoy desde lo humano y lo social, al igual que Rancière. Por otro lado, y en consecuencia con el desarrollo de la investigación que en el segundo capítulo otorga al arte

callejero el ser un dispositivo, el autor dice: “Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos” (Bourriaud, 2008, pág. 33); estas expresiones, serán entonces un dispositivo de la Manizales contemporánea que como tal, provoca y administra relaciones y prácticas en la ciudad.

Nos adentraremos entonces a la comprensión de la ‘estética relacional’ planteada por Bourriaud (2008), que según el autor es inherente al arte contemporáneo. Este concepto lo abordaremos bajo premisas que él mismo plantea como necesarias para que esta condición se establezca en las prácticas estéticas actuales y así mismo entenderemos el arte callejero como tal, dadas las coincidencias que presenta según nuestro trabajo de campo en su parecer en la ciudad de Manizales.

La primera premisa tiene que ver con la desaparición de categorizaciones en la escena, que sitúa a los integrantes de la obra en papeles intercambiables sin una verticalidad establecida; la segunda premisa considera a la obra como generadora de espacios de diálogos, discusión y negociación; la tercera premisa, alude a que el carácter relacional es el encuentro, asunto donde se valida la práctica en tanto establece intercambios entre los sujetos; la cuarta premisa, tiene que ver con las prácticas relacionales, en este caso, y según las expresiones escogidas, como predominantemente urbanas según el autor, lo que se relaciona según el autor con casi la totalidad de los fenómenos culturales hoy; la quinta premisa, tienen que ver con los intersticios provocados a partir de las prácticas estéticas, entendidos como espacios alternativos y contrapuestos a los vigentes por el sistema; la sexta premisa, tiene que ver con los espacios políticos que fundan las prácticas en tanto relacionales, ello se refiere a problematizar la esfera relacional; la séptima premisa, es comprender el arte relacional en tanto su carácter colaborativo;

la octava premisa es la emancipación característica también de las prácticas estéticas en cuanto a relacionales; y la novena y última premisa, tiene que ver con las formas de vida que sugiere la práctica en cuanto relacional.

Entonces, la primera premisa de la que nos valdremos para entender a lo que apunta la estética relacional y asociarla con el arte callejero, es pensar en la expresión como sugiere Bourriaud (2008) cuando dice: “En los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro” (pág. 57). Según la anterior apreciación el arte callejero entendido como hecho material, es una de las partes que compone la expresión, junto con los artistas y los ciudadanos, entendidos todos como ‘vectores’ de las relaciones que sugiere la expresión, y por tanto los hace necesarios.

Es así como en el arte callejero, todos los integrantes hacen parte esencial de la obra, siendo el espectador – en este caso el ciudadano – primordial para su verificación, y el artista como gestor, se permite ser en ocasiones ciudadano observador y en definitiva, renuncia a su protagonismo en la obra “Es el arte el que hace el arte y no los artistas” (Bourriaud, 2008, pág. 29), esto subyace en una dinámica donde tanto espectador como artista tienen papeles movibles y horizontales, “El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (pág. 70); apreciación que tienen que ver con el hecho de que, en el caso de estas expresiones, no existiría sin el ciudadano que lo legitima en lo público de la ciudad de Manizales. Lo2 dice en su papel de artista urbano:

Entonces me toca bajarme de mi ego y poder decir bueno, esto es para la comunidad y finalmente yo voy a estar acá dos, tres, cinco días haciendo la intervención y me voy, finalmente los que van a disfrutar la pieza son las personas que viven en los alrededores, o el dueño del muro, o no sé, cierto como los vecinos del barrio. (Lo2, 2022)

Es preciso decir, que la primera premisa que tiene que ver con la omisión de jerarquías en las prácticas estéticas y por ende los papeles de quienes hacen parte de la obra como horizontales, coincide tanto con la estética relacional de Bourriaud, como con el reparto de lo sensible de Rancière.

En el siguiente ejemplo, localizado en la comuna Palogrande en el barrio Milán, en una plazoleta, sitio estratégico de reunión. Este sector de la ciudad, cuenta con un alto flujo vehicular y peatonal, y se ha caracterizado en el transcurso de los años por ser altamente concurrida ya que se encuentran varios bares y restaurantes; es de anotar que los festivales escogen lugares estratégicos para sus muestras, lugares que tengan una alta presencia de personas sobre todo jóvenes. Esta intervención se efectúa en el marco del VII del Festival Biocultural realizado en el 2020 por la artista bogotana Ela; podemos observar en esta imagen como todos: obra, artistas y ciudadanos participan en la escena de lo urbano, y sus actores parecen ocupar papeles horizontales en las dinámicas establecidas a partir de la expresión estética puesta en la ciudad. Por otro lado, ya que la artista quien pinta es una mujer, no es un detalle irrisorio pues evidencia en su manifestación urbana, el lugar de la mujer no solo en este tipo de prácticas estéticas sino también en lo público de la ciudad de Manizales.



119. Marulanda, A. (2020). *El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público* [Fotografías]. Manizales

En el anterior ejemplo podemos ver cómo en el arte callejero parecieran no existir jerarquías entre el artista y el espectador, es así como tanto la obra, el artista y el espectador, están instalados horizontalmente. En este tipo de expresión se puede percibir entre los diferentes elementos que lo componen (materiales: obra y lo urbano, y sujetos: artistas y espectadores), que la obra adquiere sentido no solo en cuanto su materialidad, ni por la presencia del pintor mismo, sino en el momento en que el espectador la valida en su habitar en lo público, al tiempo que se convierte en parte de la obra, y, en ocasiones, existe adicionalmente un intercambio de papeles.

El arte relacional puede ser, entonces, definido como aquel que se vale de todos los elementos que lo componen, incluyendo el entorno donde se funda – en este caso el espacio urbano – para generar prácticas y dinámicas sociales en lugares comunes, que le otorgan un carácter relacional a la expresión.

Otro ejemplo localizado en el sector del Cable, sector como habíamos visto en anteriores apartados, es especialmente concurrido por tratarse de la tradicional zona rosa de la ciudad de Manizales; igualmente esta obra es realizada en el marco del VII Festival Biocultural del 2020 por el artista Tonra.

Esta imagen se presenta como un escenario en lo urbano y como una práctica estética relacional, en la medida que permite y sugiere vinculaciones en el espacio público. Como dijimos anteriormente, los ciudadanos que aparecen en el momento de la expresión, parecen hacer parte de ella, en tanto el artista ya no aparece como la figura principal. Allí se observa cómo todos en la escena, alteran la realidad de lo urbano, el fotógrafo, los andamios, se apropian de lo urbano haciendo parte de lo público de la ciudad.



120. Marulanda, A. (2020). *Espacios de diálogos* [Fotografía]. Manizales

La segunda premisa para hacer referencia a la estética relacional está de acuerdo con lo que nos dice Tonra: el arte callejero como generador de espacios de diálogos, discusión y negociación. El artista dice:

En la calle todo el mundo solo quiere ver cosas bonitas, pero la calle es una galería a cielo abierto, entonces ahí es donde realmente encontramos ciertas cosas que más allá del gusto, más allá de una estética deberíamos... preguntarnos por qué está esto acá, de dónde sale, qué es lo que me quiere decir, que es lo que no sé, que es lo que está pasando, de qué habla la calle realmente, qué es...es para todos y de todos,... hacen parte de ese tránsito que... tenemos todo el tiempo en la cotidianidad. (Tonra, 2022)

Referido a esos espacios de diálogo, discusión y negociación que Tonra nos insinúa, Bourriaud (2008) nos dice:

Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana, (...) un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora. (pág. 49)

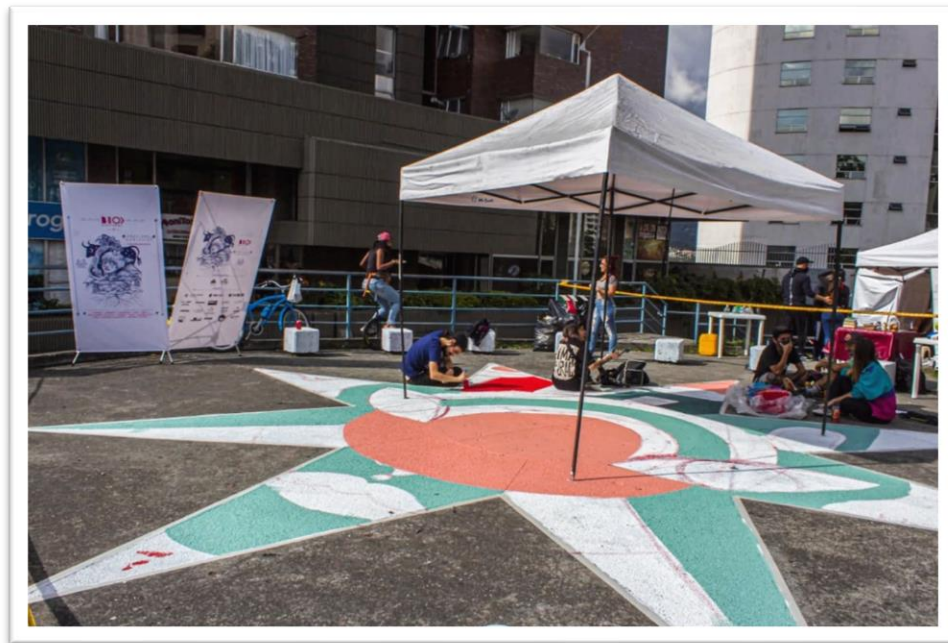
El arte callejero puede definirse como un objeto relacional, dada su transparencia social que genera lugares en lo urbano de Manizales, en tanto sugiere espacios de diálogo, de discusión, y de negociación entre remitentes y destinatarios; Bourriaud dice:

La especificidad del arte actual... son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre 'el que mira' y el mundo. El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo. (Bourriaud, 2008, pág. 29)

Las citas anteriores ayudan a comprender el arte callejero como un arte relacional que permite y proporciona lugares comunes en que se fundan, conversaciones, debates, controversias, desavenencias, disentimientos y posturas que sugieren espacios de negociación en el espacio común de Manizales. "La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales". (Bourriaud, 2008, pág. 8)

En la siguiente imagen, sucedida en el VII Festival Biocultural del 2020, que está localizada en la comuna Palogrande del sector del Cable, y es realizada por Mugre Diamante, se percibe un

espacio en la ciudad que a manera de provocación sugiere un lugar para el diálogo, la discusión o la negociación no solo de lo urbano sino también de lo cotidiano del habitar de los ciudadanos. Así este tipo de expresiones intervienen los lugares por donde camina el ciudadano (calles, plazas, andenes, vías), asunto que se ha convertido en una estética recurrente en lo público de Manizales en los últimos años.



121. Marulanda, A. (2020). *Lugares comunes para el acuerdo* [Fotografía]. Manizales

En la otra cara de la moneda, podemos ver que el arte callejero puede generar espacios de discusión, de desacuerdo, que sin embargo, también los podemos leer como intersticios. Tal es el caso del muro base del edificio de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Manizales – Campus El Cable, donde queda ubicada la Escuela de Arquitectura (Bien de Interés Cultural), y que ha sido durante un tiempo tablero de discusión política en la ciudad, asunto que entre otros se ha evidenciado a través del arte callejero.



122. Marulanda, A. (2020). *Lugares comunes para el desacuerdo* [Fotografía]. Manizales

Lo2 dice:

Desde siempre... este muro es intocable,... este vino a ser el muro de la discordia... de la institución y de la comunidad,... acá está representado ese Estado que le dice a uno... no,... al frente están los pelados viviendo día a día,... llorando... sus historias,... entonces los pelados dicen,... si es que nos están matando, si es que nos están pasando un montón de cosas, por qué no nos vamos a expresar, si es que el país está vuelto... mierda,... no podemos tener esas paredes así porque...eso no representa la realidad de nuestro país.... (Lo2, 2022)

Sin embargo, este espacio de discusión y de discordia, muchos de los artistas y algunos ciudadanos lo proponen como un lugar ideal que propende a generar diálogos y establecer consensos. Lo2 dice de nuevo:

Sabemos que... es un patrimonio,... pero me encantaría... que se diera... como un proyecto donde de verdad nos dieran el espacio a los artistas y...de verdad nos dijeran, vengan construyan con nosotros,... vengan construyamos universidad, comunidad,...pero no se da,... no se da el diálogo,... esa batalla se va a ganar el día que la universidad abra los ojos y se dé cuenta de que hay un potencial enorme... que de verdad se pueden abrir espacios para que se manifiesten cosas diferentes,... porque... así es que se teje la sociedad y la comunidad. (Lo2, 2022)

Otro ejemplo de la segunda premisa puede verse en la siguiente imagen que se presenta como una negociación en el espacio urbano sugerida y provocada a partir del arte callejero. Esta expresión, está ubicada en la comuna Palogrande en el barrio Belén, sitio concurrido por ser una zona de clínicas y servicios referidos a la salud, la extensión es de una cuadra, muro limítrofe posterior de tres viviendas declaradas patrimonio de la ciudad que han pertenecido siempre a unas de las familias más adineradas de la ciudad. Este muro intervenido en el marco del V Festival de Narrativas Urbanas realizado en el 2018 por Farid Rueda, un artista mexicano, se hace desde una negociación realizada entre los gestores, artistas y propietarios de las viviendas, quienes cansados de que les rayaran el muro posterior con grafitis, negocian para pintar arte callejero tipo mural (Gómez, 2022). Es de resaltar que desde el día en que se pinta esta expresión hasta hoy no se ha vuelto a rayar el muro con grafitis, lo que deja entrever que a partir del srte

callejero se estableció un espacio de negociación y un consenso por ambas partes. La narrativa del Festival proclamaba:

Por cada líder asesinado una semilla germina ... y las ciudades son completamente indolentes, frente a lo que pasa, la indiferencia nos mata, porque pareciera como si fuera una persona por allá lejana, como si eso no nos tocara. (Colectivo Pluriversos, 2022)



123. Marulanda, A. (2020). *Espacios de negociación* [Fotografía]. Manizales

A partir de las apreciaciones anteriores, podemos entonces establecer el arte callejero desde nuestra tercera premisa como una práctica estética que sugiere encuentros que dan sentido a su aparecer, al establecer en ellos como se advirtió antes, diálogos, discusiones y negociaciones desde interacciones humanas que se presentan según el autor como experimentaciones sociales; asunto que podemos relacionar tiene que ver con el planteamiento de Gadamer quien sostiene

que: “El arte es un estado de encuentro”. (1991)

Ahora bien, Bourriaud (2008) entiende el arte relacional como una forma o una formación; en ese sentido, de acuerdo a este planteamiento el arte callejero lo es a partir de las preguntas que se hace: “¿Qué es entonces una forma cuando está sumergida en la dimensión del diálogo? ¿Qué es una forma que sería relacional en su esencia?” (pág. 22) y dice:

El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. Sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común... Producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio. (2008, págs. 22,24)

Por tanto, es en el momento que se gestan todas estas relaciones de lo humano, es cuando el arte callejero adquiere sentido y se convierte en una práctica relacional dado que sugiere encuentros en tanto crea condiciones para el intercambio al mostrar formas alternas de la realidad y el habitar lo urbano. Bourriaud (2008) dice: “En la medida en que la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio, debe someterse a criterios análogos a los que construyen nuestra apreciación de cualquier realidad social dada”. (Bourriaud, 2008, pág. 68)

En la siguiente imagen, localizada en la comuna Palogrande, en la zona del Cable, zona como ya hemos dicho, es bastante concurrida y de alto flujo vehicular y peatonal, es sucedida en el marco de la VII versión del Festival Biocultural realizado en el año 2020; podemos advertir

cómo el arte callejero, sugiere un espacio de encuentro e intercambios entre los artistas, los gestores y los ciudadanos; cabe advertir adicionalmente que las expresiones finales de estas muestras particularmente, denotan una vida urbana y mensajes de resistencia desde lenguajes alternos y heterogéneos en su plástica.



124. Marulanda, A. (2020). *Espacios de encuentro e intercambio* [Fotografía]. Manizales

Como hemos visto, el arte callejero es un fenómeno relativamente nuevo en Manizales, que parece generar encuentros y por tanto intercambios en las interacciones humanas entre los ciudadanos de Manizales. Estos intercambios son dados por las nuevas dinámicas y miradas que genera esta expresión en el espacio público de la ciudad, dado que provoca nuevas relaciones entre lo físico de la ciudad y sus habitantes. Bourriaud dice: “Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el

proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos”. (Bourriaud, 2008, pág. 51)

Cuando se le pregunta a Gómez sobre la diferencia de un espacio antes y después de ser intervenido por el arte callejero contesta lo referido, asunto que tiene que ver con éste, como generador de encuentros e intercambios:

Cambia un montón,...Al llegar el muralismo y el grafiti también irrumpe un montón con el tema visual que corresponde a la ciudad... lo otro es que le da vida a los lugares, nos pasó mucho con el mural de las latas de la autónoma, que todo el mundo decía que ese lugar era oscuro era feo,... y en el momento en el que nosotros pintamos el mural, la gente ya no se pasaba de andén,... entonces eso quiere decir que... si empieza a dar un significado distinto al habitar real y al rehacular de los espacios.... (Gómez, 2022)

Ahora, cuando pensamos en el arte callejero como una obra abierta que genera espacios de diálogo, discusión, negociación, encuentros e intercambios, podemos decir que su función tiene que ver con un carácter relacional a partir de Bourriaud, al igual que estético y político según Rancière; en tanto apunta a lugares comunes que tienen que ver con su presencia material e inmaterial en Manizales, asunto que tienen que ver no solo con lo espacial de la ciudad sino también con lo simbólico de su habitar urbano. Podemos decir que según las premisas que hemos anotado hasta ahora, estas expresiones estéticas no tienen como objetivo crear un mundo ideal ni conquistar un territorio, sino contribuir a que el ciudadano pueda entenderse y entender el mundo que habita desde lo local, es decir como anota Ranciere, contribuyen a pequeñas formas de democracia.

Podríamos decir que el juego de las relaciones humanas, es susceptible hoy de materializarse

en expresiones estéticas, al contribuir así en construcción de lo común, en nuestro caso, el fenómeno escogido, contribuye a construir lo público de Manizales, Bourriaud (2008) dice: “El arte, porque está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva”. (pág. 49)

Para continuar con nuestro argumento, la cuarta premisa para asociar el arte callejero a una categoría relacional, es establecer esta expresión en Manizales como predominantemente urbana, que como lo sostienen el autor, parece coincidir con el nacimiento de una cultura urbana mundial que da cuenta de casi la totalidad de los fenómenos culturales hoy y comenta:

La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. (Bourriaud, 2008, pág. 13)

Según la argumentación anterior, podríamos equiparar el arte callejero, como una experiencia en Manizales que expone aperturas y posibilidades hacia un intercambio de relaciones en lo público de la ciudad, que, adicional al arte relacional, también nos recuerda el reparto de lo sensible que plantea Rancière; Bourriaud (2008) dice:

La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese ‘estado de encuentro que se le impone a los hombres’, según la expresión de Althusser, opuesto a esta jungla densa y ‘sin historias’ que era el estado de

naturaleza de Jean-Jacques Rousseau, una jungla que impedía todo tipo de encuentro. El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el ‘estar-junto’. (pág. 14)

En estas experiencias de proximidad que sugiere el arte callejero en tanto relacional, lo cual tiene en su esencia propiciar un estado de encuentro en la ciudad entre los ciudadanos, podemos asentir desde Bourriaud, que este ‘estar junto’, es característico de una vida más urbana, modo de habitar típicamente contemporáneo. Sepc dice:

Me gusta plasmar cosas demasiado urbanas, que se note una estética demasiado callejera, un poco, pues, muchas de mis obras tienen personas que son cantantes de rap y como así, y siempre voy más direccionado como a eso, a que se note una estética como más urbana, como de la calle, como de lo que me gusta a mí. (Sepc, 2022)

En el siguiente ejemplo, vemos una expresión localizada en la comuna ‘La Estación’ en la Avenida Santander, realizada en la V versión del Festival de Narrativas Urbanas en el 2019 por Pústula de Armenia, Colombia; podemos ver cómo el arte callejero sugiere en la ciudad escenarios alternos a los establecidos antes en Manizales, escenarios que denotan una ciudad donde aparecen fenómenos contemporáneos y globales.



125. Marulanda, A. (2020). *Escenarios de una ciudad más urbana por Pústula* [Fotografía]. Manizales

En la siguiente imagen, localizada en la comuna Palogrande en el barrio El Trébol, hecha a modus propio por Sepc; se puede leer a través de ella dadas su temática y los elementos que son parte de la composición, una Manizales distinta, más abierta, más permisiva. Sepc dice:

Brevemente este tipo trabajo, va mucho más ligado a mi obra, siento que intento acercarme mucho a una estética muy callejera, que creo que es muy evidente y se nota muy cercano al grafiti lo sentiría yo... porque se ve mucho más urbano. Este personaje es Method Man, es un cantante de rap estadounidense perteneciente a la Wu-Tang Clan que es una de las agrupaciones icónicas del hip

hop a nivel mundial en términos de historia por todo lo que marcó. Está acompañado de animales, pero también los animales tienen su carácter como apoyando a esta estética urbana que quiero buscar en estas intervenciones. He intentado ser más abrupto, de hacer rayones en el realismo... como hacerlo perfecto y a lo último irrumpir con el realismo, chévere, muy dinámico, como que si todo está muy bonito, pero me gusta crear esa línea de que no todo está perfecto me gusta quebrar esa línea. (Sepe, 2022)



126. Marulanda, A. (2020). *Escenarios de una ciudad más urbana por Sepe* [Fotografía]. Manizales

La quinta premisa para aludir al arte urbano como una estética relacional, es como una práctica que sugiere intersticios; el autor comenta al referirse lo que entiende por ‘intersticio’:

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación impuestas’. (Bourriaud, 2008, pág. 15)

El arte callejero como creador de intersticios lo podemos plantear como una práctica estética que admite relaciones y prácticas alternativas contrapuestas al sistema, lo que evidencia en sus maneras tanto estéticas como políticas, una integración estética al sistema global. Igualmente en tanto práctica que sugiere intersticios, se presenta en espacios libres – en este caso el espacio urbano –, al favorecer un espacio de comunicación alterno en la cotidianidad en el espacio común de Manizales. Ventus plantea algo que tiene que ver con estos intersticios de los que hablamos, sugiere el arte callejero en la ciudad, argumento que coincide con la elaboración acerca del fenómeno como una práctica relacional.

Es ese espacio de hacer, ese intersticio de hecho... El arte urbano es ese espíritu que se ha ido tejiendo en las ciudades contemporáneas y que le devuelve ese tejido social a la calle, porque si no se habita la calle se pierde el tejido social, porque usted cómo más se va a encontrar con la gente... La calle se hizo para conectarnos ‘o si no paqué’, por eso es importante, por el encuentro, por la exterioridad, porque se democratiza el sentir la ciudad en relacionarse con ella... y... como dice Gonzalo Arango, la ciudad es la gran creación del hombre, porque es como ganarle a la muerte... porque construye un momento para... (Ventus, 2020)

La siguiente imagen, localizada en la comuna Palogrande en el sector del Cable, es tomada en el marco del VII Festival Biocultural del 2020. Vemos una expresión realizada por Cráneo One, que de alguna manera confirma lo dicho por el artista en concordancia con Bourriaud, en el sentido de cómo el arte callejero establece intersticios en la ciudad en tanto establece espacios para las relaciones humanas, espacios diferentes y alternos a los planteados o permitidos por las hegemonías o gobiernos de turno. En la imagen se pueden apreciar al artista y un ciudadano del común que se acerca a establecer una conversación teniendo como marco de fondo o escenario la expresión de arte callejero. Esta situación insinúa, por el hecho de aparecer en lo urbano, prácticas y relaciones diferentes a las antes establecidas en la ciudad.



127. Marulanda, A. (2020). *El arte callejero como intersticio* [Fotografía]. Manizales

La sexta premisa para aludir al arte callejero como relacional a partir de Bourriaud (2008)

quien dice: “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola”. (pág. 16)

En la siguiente imagen, localizada en la comuna Norte en el barrio Solferino vemos como estas prácticas, pueden ser un proyecto político en cuanto problematizan en el espacio público de Manizales, asuntos de distinta naturaleza. En el anterior apartado consideramos desde Rancière (2014), cómo el arte callejero se presenta a partir de expresiones sujetas a subjetividades políticas de los artistas y así mismo de la interpretación del ciudadano.

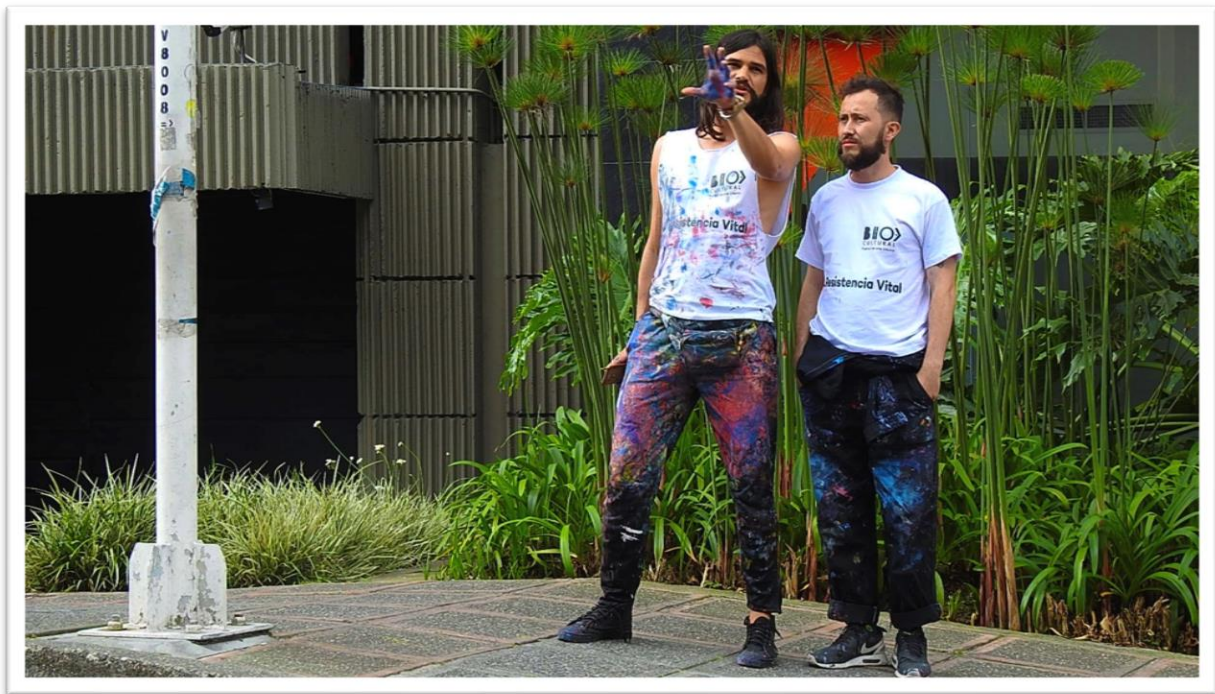


128. Valencia, V. (2022). *Espacio sin jerarquías* [Fotografía]. Manizales

La séptima premisa, es advertir el elemento colaborativo que alberga el arte relacional según Bourriaud (2008), lo que reitera el arte callejero como tal; el autor dice acerca del arte relacional hoy: “El arte es un sistema altamente cooperativo” (pág. 29). Quintero, dice acerca de este tipo de expresiones:

Independientemente de lo que se quiera hacer, de lo que se quiera decir...y de lo tanto que pueda ayudar en un proceso colaborativo entre el artista y ese espacio...también a veces de salirse de esa zona de confort de parte y parte...y de cuestionar también los lugares y los espacios... (Quintero, 2020)

En la próxima imagen vemos como Tonra y Volátil, dos artistas urbanos de la ciudad de Manizales, conversan en el marco del Festival Biocultural del 2020, acerca las intervenciones que elaboran. Ellos hablan sobre la manera de fundirlas, de mimetizarlas, no les interesa ser protagonistas en la escena urbana, solo intervenir y construir desde el arte, hacer ciudad, desde la composición, desde la temática, desde el color.



129. Marulanda, A. (2020). *Artistas* [Fotografía]. Manizales

De esta manera lo urbano, sugiere espacios de diálogo, de discusión, de negociación, de encuentro y de intercambio en y sobre lo urbano, y que en ese sentido funda intersticio en la

medida que sugiere maneras diferentes de vivir y pensar la ciudad contemporánea, que por supuesto son formas políticas en su esencia, que adicionalmente denotan un trabajo colaborativo.

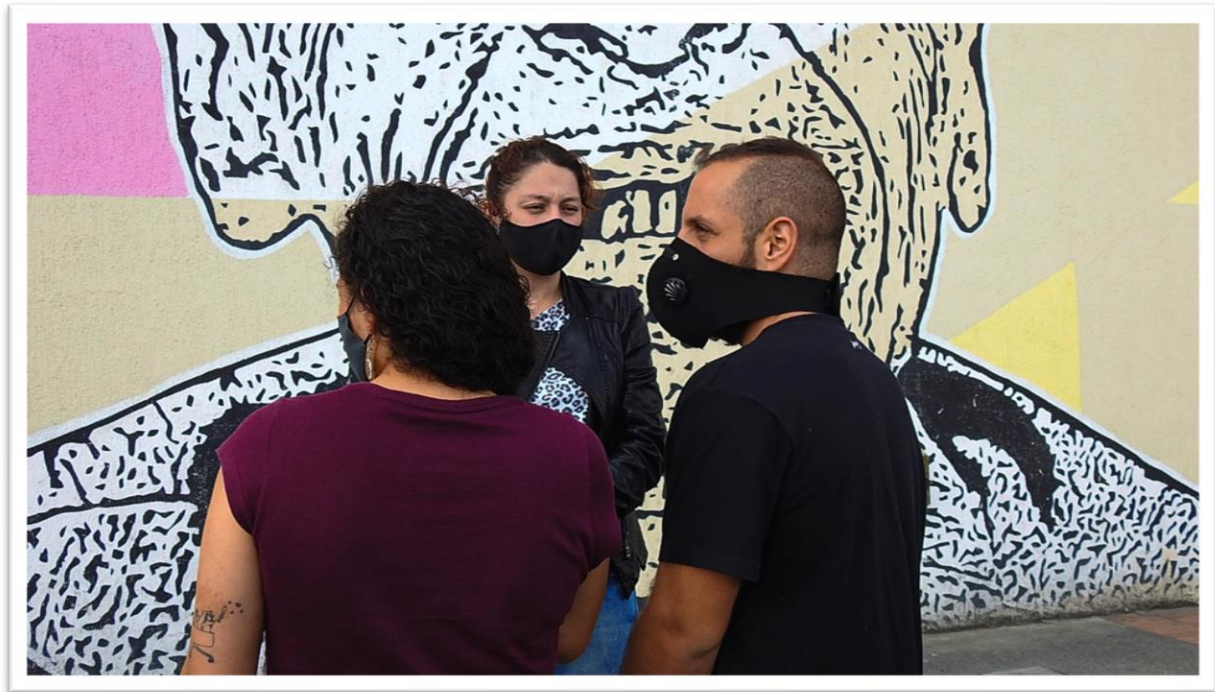
Acerca de cómo se dan estos trabajos colaborativos en la ciudad, Lo2 alude a que:

Las intervenciones... muchas veces no es solo uno,... sino que digamos la comunidad a veces se involucra, hay amigos que me dicen invítame a pintar,... de repente...uno está trabajando todo el día... entonces uno va... se hace amigo de la señora... y ... le dice vea yo tengo otra pared que no sé qué, entonces se va generando todo un tejido a través de solo una intención porque ni siquiera es usar la intervención como tal sino que es como estar abierto a la gente y con los materiales, y las cosas se empiezan a dar. (Lo2, 2022)

La octava premisa en la estética relacional es el manejo diferencial del espacio-tiempo, que Bourriaud (2008) atañe como una de sus características principales, y dice: “El arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el tiempo: es lo esencial, allí reside su mayor originalidad”. Adicionalmente considera al arte relacional, en nuestro caso, referido al arte callejero: “En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad”. (pág. 57)

Entender nuestro fenómeno como relacional, también denota entonces que la temporalidad manejada en éste como práctica estética, es una de las características en las que se funda su particularidad. La siguiente intervención localizada en la Comuna Cumanday en una de las entradas principales de la ciudad de Manizales, fue realizada en la III versión del Festival de Narrativas Urbanas en el año 2016 por Dj Lu artista callejera de la ciudad de Bogotá. La expresión denota un encuentro entre tres ciudadanos en un espacio intervenido por el arte callejero. Esta expresión talvez suscita citas diferentes a las que suscitaba el espacio gris y blanco

de antes.

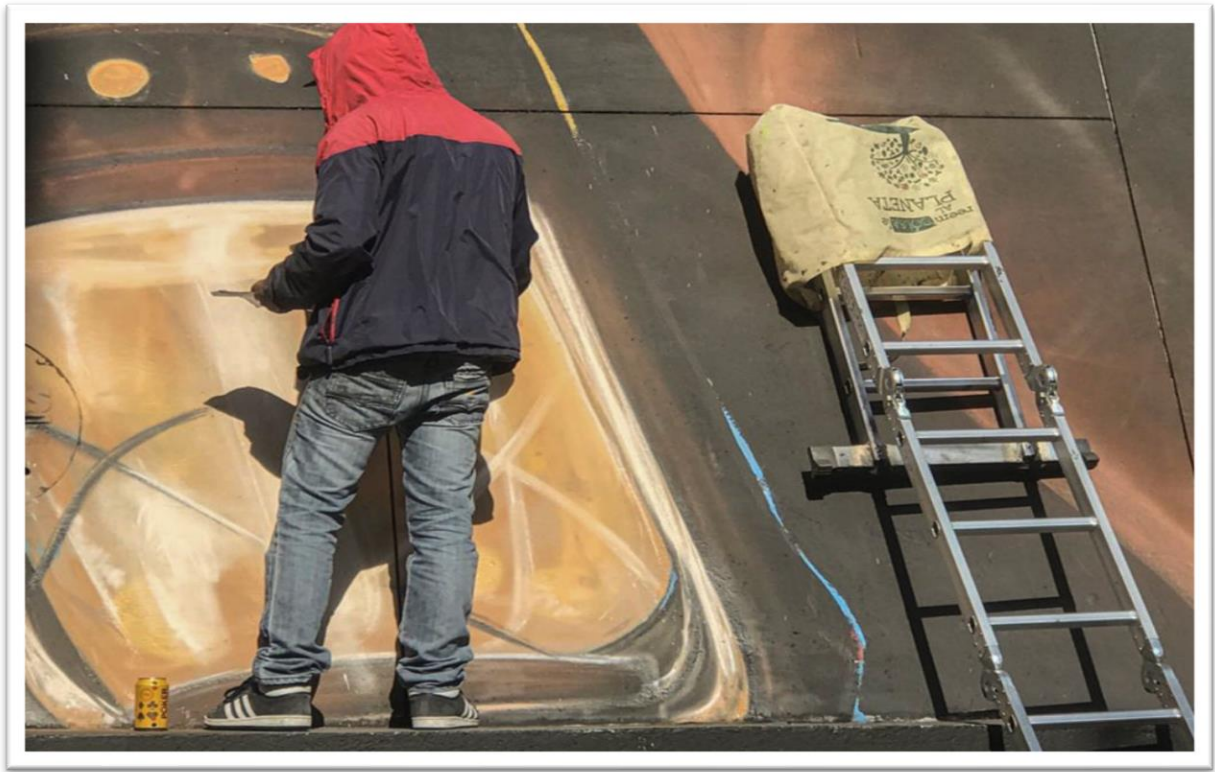


130. Marulanda, A. (2020). *Como telón de fondo, transforma encuentros* [Fotografía]. Manizales

En el apartado anterior, nos referimos como uno de los puntos fundamentales en el reparto de lo sensible a la emancipación; pues bien, Bourriaud también otorga en su planteamiento del arte relacional, un papel importante a ésta, siendo entonces nuestra octava premisa a considerar en relación con la estética relacional. El autor dice: “Ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia”. (Bourriaud, 2008, pág. 73)

Cabe resaltar, que los planteamientos de Bourriaud (2008) y Rancière (2014), se acercan en tanto no plantean la emancipación en las prácticas estéticas actuales – en nuestro caso el arte callejero – como luchas extremas ni panfletarias, sino como formas de resiliencia y resistencia

pacíficas locales, cotidianas y mundanas que pretenden subvertir el orden en lugares comunes – en este caso el orden en lo urbano de Manizales – lo que las convierte no solo en estéticas y políticas sino en relacionales, refiriéndose a prácticas emancipatorias.



131. Marulanda, A. (2020). *El arte callejero subvierte el orden preestablecido* [Fotografía]. Manizales

La emancipación entonces a la que anotamos, en relación con el arte callejero como relacional, se presenta más que como una forma de lucha extrema, como una manera de expresar descontento en la ciudad a través del arte; Tonra nos dice:

El muro siempre va a hablar,... no importa el contexto en el que esté ubicado, si la gente va a pasar y lo va a ver,... entonces es importante... como resaltar... Digamos que hay murales,... en lugares... usualmente muy hermosos donde no pasa tanto, cosas tan fuertes, pero de repente por ahí

pasa todo tipo de personas, entonces también desde eso es la reflexión digamos no sé, más generalizada frente a ... igual lo va a ver todo tipo de personas porque pues está en la calle, entonces está bien chévere sí hacerlo de esa manera también. (Tonra, 2022)

Por último y siendo nuestra novena y última noción tenida en cuenta para entender el arte callejero como relacional, podemos decir que es una expresión que denota formas de vida, donde el ciudadano del común puede identificarse, lo que coincide no solo con éste como dispositivo, sino también con las pulsiones que ejerce en lo público de Manizales.

Según Bourriaud (2008), las prácticas estéticas que tienen que ver con lo relacional, sugieren llegar al corazón mismo de la experiencia humana: “No se agota en una afirmación comunitaria: por el contrario, aparece como un modelo de vida que puede ser compartido, con el cual todos pueden identificarse” (pág. 60). El arte callejero propone indicar trayectorias posibles en el seno del caos de la realidad contemporánea; así, lo planteamos bajo el argumento de Bourriaud como ‘posibilidades de vida’. (pág. 19)



132. Marulanda, A. (2020). *Posibilidades de vida* [Fotografía]. Manizales

Este apartado se ha ocupado de entender a qué refiere Bourriaud con el arte relacional, y lo hemos equiparado con el arte callejero dada la cercanía entre los planteamientos del autor para establecer tal noción, con base en las formas de aparecer de la práctica en la ciudad de Manizales.

Por tanto, hemos comprendido el fenómeno en Manizales en este apartado, como una expresión estética contemporánea típicamente en las ciudades hoy, que busca fundar en el espacio público prácticas y relaciones sociales en lo común, y por ello la podemos equiparar con una estética relacional en tanto es: una obra abierta donde todos participan desde la horizontalidad; que genera espacios de diálogos, discusión y negociación; que su sentido lo adquiere a partir de sugerir encuentros y por tanto intercambios entre artistas y habitantes de la ciudad, asunto donde se valida la práctica en tanto establece intercambios entre los sujetos; que es una expresión que denota una ciudad típicamente contemporánea; que provoca intersticios en la medida que sugiere espacios para habitar diferentes en lo urbano; que esos lugares sugeridos son espacios políticos en su naturaleza misma en tanto problematizan la esfera social; que es una práctica estética donde predomina su carácter colaborativo; que es una forma de emancipación alternativa y por último que sugiere formas de vida.

En el próximo apartado, miraremos el arte callejero como comparto de lo común desde Rancière, concepto que tiene puntos en común con lo relacional, en la medida de político y sucedido en un espacio común, como otros tanto contradictorios.

Para finalizar este apartado, el arte que sucede hoy en el espacio público – el arte callejero – propone nuevas y diferentes realidades, pasando el artista de ser quien diseña y construye objetos para ser admirados, a quien a través del espacio urbano contribuye a las prácticas relacionales a partir del arte en lo urbano, y por tanto, modifica no solo lo material sino lo inmaterial, al

manifestar lo que le es propio al habitar, esto es, su sentido simbólico en tanto la pertinencia que adquiere el espacio donde aparece en cuanto vivido.

3.4. El arte callejero en el compartó de lo común

Todo sucede como si el constreñimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política... dieran a las mini-manifestaciones de los artistas... dispositivos de participaciones, provocaciones in situ y demás una función de política sustitutiva. Saber si estas «sustituciones» pueden funcionar como elementos de recomposición de espacios políticos o corren el riesgo de permanecer como sustitutos paródicos, es seguramente una de las cuestiones del presente.
(Rancière, 2005, pág. 78)

Teniendo en cuenta los apartados anteriores, nos hemos percatado que la actividad estética hoy, constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según su dimensión histórica, su contexto social, cultural, político y económico; y no tiene una esencia inmutable. Rancière (2014), uno de los autores de los que nos hemos ocupado, sostiene que contrario a lo que hasta ahora se había planteado, no es la técnica la que funda el pensamiento, sino los modos de pensar de cada época los que elaboran y constituyen técnicas desde su forma de ser y de pensar. Bajo esta argumentación, el arte callejero lo hemos comprendido como un fenómeno que hace las veces de dispositivo en la ciudad de Manizales, que es producto de una época y las maneras de comprender de la misma.

En el anterior apartado nos ocupamos de entender por qué el arte callejero ejerce pulsiones políticas en la ciudad de Manizales. Hemos entendido este fenómeno como político, no solamente porque alberga un mensaje político explícito, sino por dos aspectos fundamentalmente: primero, en tanto está presente en el espacio público de la ciudad – siendo la polis el lugar político por excelencia –, y segundo, puesto que es propiciado por sectores de la sociedad que nunca habían tenido acceso a las decisiones o intervenciones de lo urbano.

También lo hemos entendido como dispositivo y las pulsiones que ejerce en el espacio urbano lo confirman como tal, Rancière nos dice:

Los dispositivos se presentan a menudo como «metáforas», es decir que se ofrecen como equivalentes de una situación global. Esta política, que incita al visitante a acabar por su cuenta el trabajo de la metáfora, supone naturalmente un espectador que va constituido. Nos encontramos entonces con otras formas de intervención que pretenden llegar más lejos, trabajando en la constitución de un espacio político y de capacidades subjetivas. (Rancière, 2005, pág. 58)

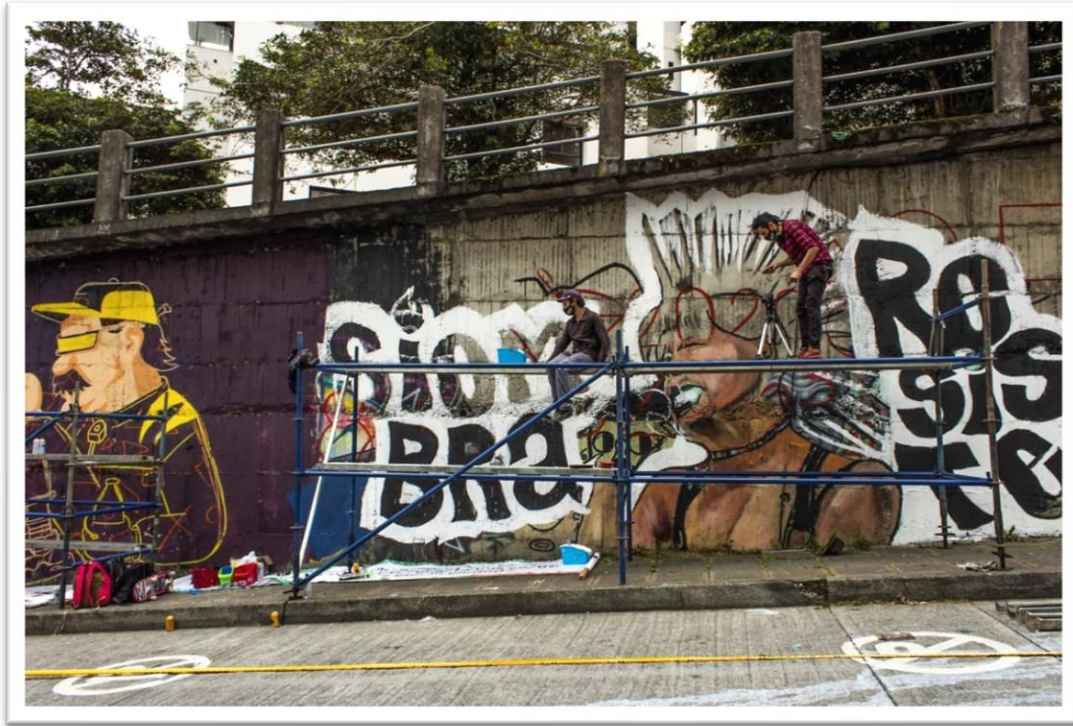
Por tanto, hemos visto en el desarrollo de la investigación que, si bien el arte callejero es un dispositivo propio de la Manizales actual, también es correspondiente con la situación global, y que es el ciudadano a través de esta expresión en lo público de la ciudad, que le otorga capacidades subjetivas dadas sus interpretaciones en variados ámbitos.

En este apartado, nos ocuparemos de situar el arte callejero dentro de los planteamientos de Rancière, en relación a sus acercamientos con la estética y la política, que han sido medulares para reconocer varios de los hallazgos más relevantes en lo encontrado en el trabajo de campo, con la constatación de nuestros supuestos y por tanto en la comprensión del fenómeno. El concepto expuesto por el autor, es el reparto de lo sensible, que sumado a los dos aspectos tenidos en cuenta como fundamentales en el apartado anterior para considerar esta expresión como política, nos arroja el tercero y tal vez más relevante punto para atribuirle al arte callejero un sentido político en la ciudad y es, el encuentro que sugiere en lo común.

Es importante advertir, que para adentrarnos en la comprensión del reparto de lo sensible es fundamental entender primero a profundidad el régimen estético, no solo porque es de allí que se desprenden muchas de sus características, sino también por la complejidad del concepto y la

necesidad de vislumbrar de manera profunda, asunto que permitirá equipararlo con el arte callejero. Es por ello que nos hemos visto obligados a parafrasear en ocasiones a Rancière (2014) para un claro entendimiento y diferenciación de lo que el autor plantea como régimen estético. Nos referimos en la introducción a qué se refieren los tres regímenes del arte, para posteriormente en este apartado comprender a fondo a que apunta el régimen estético, y finalmente estudiar el concepto del reparto de lo sensible.

Es a partir de los planteamientos iniciales que hemos situado el arte callejero dadas sus maneras sensibles de aparecer en la ciudad, dentro del régimen estético. Por ejemplo, en la siguiente intervención, ubicada en la comuna Palogrande y realizada en el marco del V Festival Biocultural de Manizales en agosto de 2020 por Lo2, se puede observar una especie de escenografía en el espacio público de la ciudad, donde dos artistas ‘Lo2 y Suárez’, intervienen el muro a manera de actores en la escena de lo público de formas heterogéneas y diversas de construir lo común en la ciudad, donde la validación de la práctica también se da en el proceso mismo de su accionar. Cabe decir, que en el trabajo de campo que incluye la asistencia al desarrollo de este festival, se pudo constatar que cada uno de los artistas tiene maneras de hacer diferentes para plasmar su intervención material en el muro o spot, asunto que llama la atención por la diversidad de técnicas e ingenio para realizar su cometido, hecho que tiene que ver con la renuncia a maneras de hacer definidas y regladas que proclama el régimen estético.



133. Marulanda, A. (2020). *Lo2 y su expresión* [Fotografía]. Manizales

Ahora, para proseguir con nuestro argumento, para considerar el arte callejero dentro del régimen estético es necesario tener en cuenta a lo que apunta Rancière (2014) quien dice al preguntarse por las prácticas estéticas: “Son las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas ‘hacen’ respecto de lo común” (pág. 20), argumento que nos puede reafirmar la expresión como práctica estética, no por sus atributos y recursos plásticos, formales, pictóricos y de composición, sino como actividad que ocupa lo urbano y por tanto está sujeta a lo común, en tanto como veíamos en el ejemplo anterior, estos espacios creados son comunes en la medida que están en el espacio público de la ciudad y por tanto son también políticos. Adicionalmente podemos decir, que el arte callejero en tanto dispositivo, se relaciona como forma de saber con las formas de poder en lo urbano, asunto que se vincula con sus maneras sensibles de aparecer y le da efectividad como acto de pensamiento al espacio urbano.

Para el autor es impensable pensar en una práctica estética hoy, sin que esté sujeta a actividades de lo común. Y añade: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (2014), el arte callejero entonces no solo está sujeto a lo común en la medida que aparece en el espacio público de la ciudad, sino que también, denota unas relaciones particulares entre sus formas de hacer y de ser, vinculación que le da a la expresión sus propias formas de visibilidad, Tonra dice:

Para mí el arte es como un medio de expresión, justo en estos días estaba escuchando... que el arte es la estética de la recepción, y que el receptor es que el que hacía que eso se volviera arte, entonces siento que muy desde ese pensamiento, desde ese comunicar, si mediante una imagen, ya sea en movimiento o no, también hay un lenguaje de por medio, y ese lenguaje es el que nos permite comunicarnos a partir de otros formatos que no sean las palabras, entonces para mí eso es arte. (Tonra, 2022)

El artista comenta desde su manera de entender el arte callejero, como éste se presenta en la ciudad y su veridicción se da en cuanto la valida el receptor, es decir el ciudadano. La siguiente intervención, está ubicada en la comuna Cumanday en el sector del centro de la ciudad, hecha en el marco del V Festival Biocultural de Manizales realizado en el año 2017 por Otis, y representa a Alfonso Chica, primer documentalista manizaleño. Esta expresión está ubicada en una de las fachadas del Cable Aéreo de Manizales, uno de los transportes públicos de la ciudad, lo que sitúa esta práctica en un espacio que necesariamente está sujeto a lo común, en la medida que es un lugar altamente concurrido por la ciudadanía y de paso obligado entre el centro y el sector

oriente de la ciudad, en el flujo tanto peatonal como vehicular, y por otro lado, conecta el centro de la ciudad con la terminal de transportes ubicado en el sur de Manizales.



134. Marulanda, A. (2019). *Mural de Otis* [Fotografía]. Manizales

Por otro lado, Rancière anota respecto a las prácticas acontecidas dentro del régimen estético:

Estas son formas estéticas, ya no se apoyan en fuerzas sociales supuestamente constituidas, ya no se apoyan en partidos políticos como tales, sino que son maneras en el fondo, de ocupar en común un espacio, de construir una cierta forma de ocupación del espacio, también de construir una cierta relación con el tiempo. Entonces yo diría que hay a la vez, más y más, una dimensión de investigación y de activismo político en los artistas; y más y más también una especie de aspecto estético de la política que aparece en lo movimientos actuales. (2018)

La siguiente intervención, está ubicada en la comuna Palogrande en el sector del Cable, Zona Rosa de Manizales, realizada en el marco del VII Festival Biocultural de Manizales en el año 2020. Esta expresión nos ilustra las maneras diferenciales en cómo el arte callejero funda las relaciones entre la obra misma y quienes habitan el entorno donde aparece. Adicionalmente, podemos develar en esta imagen una nueva forma de activismo político, que evidentemente no es liderado por grupos sociales establecidos y conformados, sino por grupos que denotan formas de lucha a partir de sus formas sensibles de ser y de hacer en lo urbano.



135. Marulanda, A. (2020). *Nueva forma de activismo político* [Fotografía]. Manizales

Tonra dice respecto a la apreciación del filósofo en el sentido de las maneras diferenciales del arte callejero de construir en lo común, su ocupación con el espacio y su relación con el tiempo:

Para mí el qué es el arte urbano... y creo que no solo en Manizales sino en todas partes es que narran historias... para mí es un lenguaje, es comunicarse abiertamente, como cuando uno va a una obra de teatro... Entonces yo siento que lo mismo pasa con el muro, siempre hay una comunicación directa con las personas que pasan por allí. (Tonra, 2022)

Por otro lado, algo observado y experimentado en el trabajo de campo, Rancière (2014) lo plantea y sostiene cómo en las prácticas estéticas hoy hay una nueva reflexión, y es la fusión entre el arte y la vida misma, y comenta: “Se entienden los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política” (pág. 13). Según este argumento, podemos entender el arte callejero como un acto estético que introduce en la ciudad nuevas experiencias y modos de sentir en lo urbano y así, induce a nuevas formas de subjetividad política en la ciudad de Manizales. Otis (2022) dice:

Pero aquella estética que me moviliza, que me cuestiona, que me confronta, tal vez llegue a considerarla arte urbano. Recién hablábamos, respecto a la historia del arte urbano y cómo nace, nace precisamente de una manera contestataria en torno a lo que era difícil comunicar por los medios de comunicación tradicionales, ya sea en París, en Nueva York o en cualquier lugar del mundo, y se comunicaba a través de las calles de manera muy libre y espontánea, pero también una forma contestataria de responderle a las galerías de arte que estaban en sala, dos formas de nacimiento del arte urbano. (Otis, 2022)

El siguiente ejemplo nos muestra una expresión ubicada en la comuna Palogrande en el sector del Cable, que como ya habíamos comentado es la llamada “Zona Rosa de Manizales”, que cuenta con un alto flujo vehicular y peatonal, y en su flujo peatonal la mayoría de personas son jóvenes, ya que en este sector además se albergan varias de las universidades de la ciudad. La imagen procede de una práctica realizada en el marco del VII Festival Biocultural de Manizales en el año 2020. Podemos descubrir allí, una forma de subjetividad política en la medida que actores – en este caso artistas urbanos que son de alguna manera anónimos en la ciudad – tienen acceso a construir y decidir sobre lo urbano de la Manizales.



136. Marulanda, A. (2020). *Tonra, Volátil* [Fotografía]. Manizales

Mugre Diamante, quien coincide con Rancière, dado el entendimiento que le da a lo que el arte callejero le otorga a lo público de la ciudad considera que: “El arte en la calle es por sí solo, un hecho político, todo el mundo tiene acceso a él, y lo interpreta, no es excluyente” (2020). Por otro lado, la sugerencia de Otis (2022) habla también de lo que en los ojos del artista el arte callejero pretende.

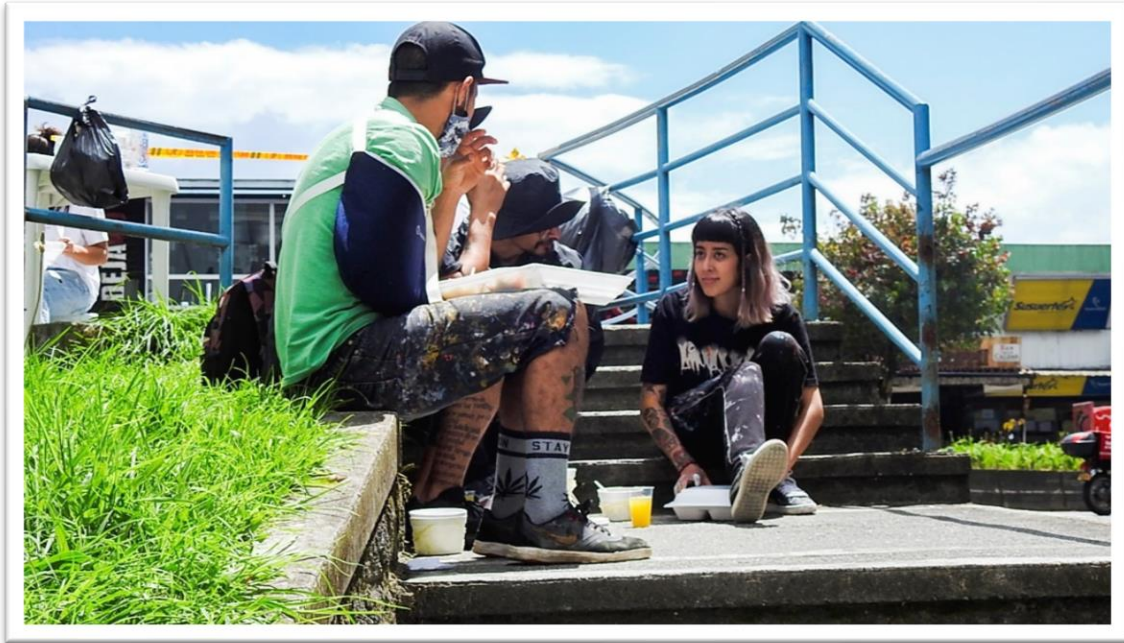
Cualquier expresión... que sea comunicativa la considero arte urbano, pero creo que tiene que haber una intención detrás... también pienso que la magia está en los ojos del que ve... el arte urbano se construye... a través de la mirada de cada persona... es esa capacidad de atrapar la atención de la gente,... el arte no existe si la gente no existe, pero... cuando coincidimos en algo reiterativamente muchas personas, empezamos a construir algo que va más allá de la individualidad y se convierte como en un globo, en una cosa gigantesca que nos envuelve a todos. (Otis, 2022)

En este sentido, Rancière dice que el estado estético “Es pura suspensión, momento donde la forma se prueba a sí misma. Y este es el momento de una humanidad específica” (2014, pág. 36).

Según lo anterior cabe resaltar que el arte callejero en Manizales se prueba así mismo en sus formas de aparecer, es decir, se legitima a sí mismo en la medida que aparece en lo público y es atendido o desatendido por los ciudadanos y como dice el autor, “este es el momento de una humanidad específica” que como veremos más adelante, es un momento que albergan todos los habitantes de la ciudad: “sentido espacio y tiempo”.

Bajo los argumentos del autor y en conversación con los artistas, se puede considerar que esta expresión, es movida por comunidades que, aunque diferenciables al común no son fuerzas sociales constituidas ni se apoyan en partidos políticos al menos formalmente, y que evidentemente tienen una forma particular de construir y de ocupar el espacio público, que establece zonas de proximidad que tienen que ver no solo con el espacio sino con el tiempo. Adicionalmente, en el transcurso de la investigación y con base a las conversaciones provocadas entre las fuentes primarias y secundarias, podemos decir que el arte callejero es una forma de activismo político y un aspecto estético de las maneras políticas en la ciudad de Manizales de hoy.

El siguiente ejemplo, muestra una expresión ubicada nuevamente en la comuna Palogrande en el sector del Cable; y es realizada en el marco del VI Festival Biocultural de Manizales realizado en el año 2020. Podemos descubrir en esta imagen los parches de los que hablamos, comunidades formadas por los artistas que pintan la calle, que tienen formas particulares de ocupar el espacio y el tiempo en lo urbano, que parecieran insinuar un tipo de activismo político.



137. Marulanda, A. (2020). *Nuevas maneras de habitar lo urbano* [Fotografía]. Manizales

Advertir el arte callejero como una forma de ser y hacer en lo urbano, y como una práctica que funda relaciones y nuevos espacios comunes en la Manizales de hoy, es concederle un lugar en el régimen estético, hecho que tiene que ver adicionalmente con que son prácticas que se vuelven experiencias que dan lugar a nuevos modos de habitar, modos que por suceder en espacios comunes son políticos en tanto suceden en lo público de Manizales.

Adicionalmente y a partir de las premisas anteriores, para finalizar esta sección del apartado, podemos reafirmar el arte callejero como herramienta que bosqueja posibilidades y sitúa al ciudadano en lugares comunes, que finalmente engendra espacios sociales y políticos acaecidos de subjetividades, con propósitos que apuntan a la observancia y/o participación de todos los ciudadanos. Es así como habiéndolo entendido como una expresión contemporánea que por sus características está dentro del régimen estético, nos disponemos a entender “El reparto de lo sensible” también desde Rancière.

Para empezar con este argumento, hemos de decir que el filósofo le atribuye tanto a la política como al arte, dos características fundamentales: la ficción y la igualdad. Según el autor, el error fundamental del que nos valemos, es pensar la política como algo que se ocupa de la realidad y del arte como algo que se ocupa de la ficción; pues para él tanto la política como el arte son dos maneras distintas de crear ficciones, dado que tiene que ver con la idea de que el mundo no es nada más que un teatro. A partir de este planteamiento, podemos ubicar a ambos en un mismo plano de ficción, pues, se caracterizan por la igualdad y los recortes de mundo que se presentan en lugares comunes.

Es así como el autor habla de ‘La ficcionalidad’ propia de la era estética que se despliega entonces entre dos polos: “la potencia de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y de los niveles de significación” (Rancière, 2014, pág. 59). “Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado” (pág. 61). Según lo anterior, la ficcionalidad característica del régimen estético, se constituye a partir de su significación como cosa muda pero también por la estética expandida de la palabra, asunto que se puede evidenciar en el arte callejero, que además sirve de vehículo de ficción para entender la realidad, en nuestro caso, la realidad en la que estamos inmersos hoy en la ciudad y en el país. Rodríguez (2022), gestor del Festival Biocultural nos comenta cómo considera que dicha expresión hoy refleja la realidad de una ciudad y de un país:

Yo creo que si uno quiere conocer realmente la realidad de un territorio, tiene que salir y leer sus muros. Ahí está la realidad de un territorio, no por lo que nos cuentan, sino por lo que dice la gente sentir,...y es un papel muy importante del arte urbano.... (Rodríguez, 2022; Rodríguez, 2022)

Tal es el caso de la intervención localizada en la comuna La Estación en la Avenida Santander, marco del V Festival de Narrativas Urbanas de Manizales realizado en el año 2019 por Cráneo One, nos evidencia el arte como vehículo para entender la realidad y adicionalmente, como al ficcionalizarse, es un acto de pensamiento para pensar y reflexionar; su autor comenta:

La propuesta nace tras el marco del Festival de Narrativas Urbanas, en el cual nos entregaron unas narrativas, y en esas narrativas encontramos las historias de unas mujeres luchadoras que fueron golpeadas por la violencia y les quitaron a sus hijos, y en este sentido lo que yo pretendí representar ahí, es como representar a nuestro país: Colombia, en ese proceso de la violencia donde hay una patria que está medio muerta medio viva a causa de esta violencia, y pues represento a Colombia como una mujer, pues siento que la mujer ha tomado un papel demasiado importante en la construcción social, y eso ha hecho que nuestra cultura sea un poco fuerte. (Cráneo One, 2020)



138. Marulanda, A. (2020). *Mural de Cráneo One* [Fotografía]. Manizales

Por otro lado, aludimos a la segunda característica otorgada a la estética y la política planteada por Rancière: la igualdad. Greco plantea, en el prólogo del ‘El reparto de lo sensible’ que la característica tiene que ver con:

Despliega un modo de mirar, pensar y hacer como alteración de lo dado, a partir de la igualdad como principio, creando lo político como espacio. Una transformación de sensibilidad y la producción de efectos en la medida que redefinimos el trabajo de desarmar miradas clausurantes portadoras de certezas. (Rancière, 2014, pág. 8)

El arte callejero en la ciudad de Manizales, es entonces no solo un dispositivo que ejerce pulsiones políticas en lo público de la ciudad lo que permite modos de hacer y pensar la ciudad de manera diferenciada, sino que se aleja por sus formas sensibles de su aparecer de patrones impuestos y certezas clausurantes, al cuestionar los estereotipos y exponer denuncias a partir de sus expresiones, y, adicionalmente permite a los ciudadanos de manera horizontal e igualitaria vivir sus expresiones en lo urbano. Tonra dice:

Yo creo que también es una búsqueda de la juventud de tener otros espacios que no sean solamente los... tradicionales... es como... hacer algo que no sea convencional...un montón de cosas que en la cotidianidad no se tenían y... esas facilidades (el arte urbano), también se vuelven... preguntas para las personas que hacen que se cuestionen cierto tipo de cosas, entonces el hecho de salir a la calle, que ya no te vean solamente... en un museo, sino que te puedan ver en la calle muchísimas personas al día... y esforzarse por decir algo o por simplemente estar y aparecer. (Tonra, 2022)

La siguiente imagen, muestra una serie de intervenciones ubicadas en la comuna La Estación en el sector de la Autónoma sobre la Avenida Santander, realizada en el marco del V Festival de Narrativas Urbanas de Manizales realizado en el año 2019 por varios artistas. En la fotografía se observa una Avenida principal de la ciudad (La Avenida Santander) con paso vehicular y peatonal, donde en ese momento caminan tres ciudadanos quienes pueden apreciar las expresiones de manera igualitaria, en tanto – como veremos puntualmente más adelante – sus sentidos y sus percepciones de espacio y tiempo son comunes a ellos y a todos los ciudadanos que transitan el lugar.



139. Marulanda, A. (2020). *Igualdad* [Fotografía]. Manizales

Ahora nos concentraremos propiamente en el planteamiento del reparto de lo sensible, Rancière dice:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y parte respectivas. Un

reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. (Rancière, 2014, pág. 19)

Cuando el filósofo habla del reparto de lo sensible, es preciso tener en cuenta que reparto, traducido al francés “*Partage*”, lengua en que es escrito el libro original, significa dos cosas radicalmente diferentes, incluso opuestas; por un lado significa repartir, y por el otro, compartir. Es por ello que alude al mal reparto como el repartir en tanto desune a los seres humanos, y al buen reparto como el compartir en tanto reúne los seres humanos.

Para el autor de cierta manera, casi toda actividad humana supone reparto de la realidad, de lo sensible. Este concepto dentro de la narrativa de Rancière surge a través del análisis de la estética trascendental de Kant, en la que asegura que todos los seres humanos comparten las mismas estructuras que les permiten experimentar las mismas cosas dentro de la realidad, siendo estas estructuras, los sentidos y la categoría espacio – tiempo.

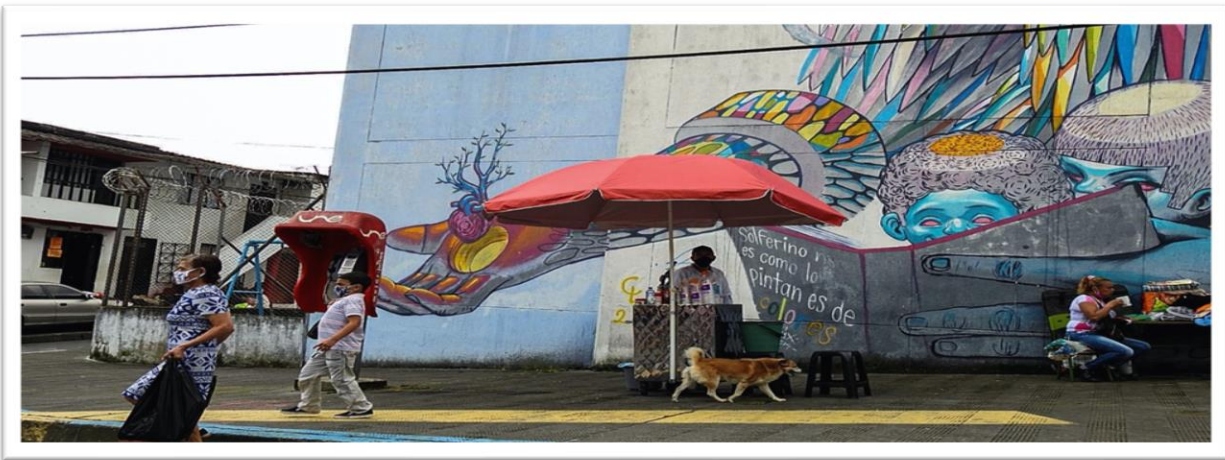
Menciona Rancière (2014) que el reparto de lo sensible, es el que nos acerca al momento estético - sensible, que atribuye como lo más parecido a la igualdad que puede ofrecer la realidad. Según el autor esta práctica del reparto de lo sensible, solo puede ser posible mediante la experiencia resultante de los procesos estéticos, no de los procesos cognitivos. Dentro de estos procesos estéticos, identifica la puesta en escena como aquella experiencia que hace posible el reparto de la realidad, al entender la puesta en escena como la creación de encuentros entre los seres humanos de vivir experiencias en común.

A partir de esta apreciación, y al entender el arte callejero como un proceso estético, podemos asumir esta práctica como una expresión que sugiere que todos los ciudadanos de Manizales,

tengan una experiencia del espacio-tiempo igualitaria, donde su puesta de escena en lo público sugiere encuentros y experiencias en lo común. Ventus dice:

Se vuelve muy necesario... es ese espacio de hacer, ese intersticio de hecho, porque ahí se encuentran cosas..., se vuelve un espacio entre comillas en la ciudad, de creación, entonces de reflexión, de encuentro, donde la gente se acerca... La ciudad en la medida que haya más arte en lo público, y más intervenciones, incluso y más grafiti vandálico, la gente va a empezar a poner sus ojos en la calle. (Ventus, 2020)

De acuerdo con la conversación con el autor y el artista, el arte callejero es una puesta en escena que propone encuentros en lo común, que suceden en el espacio público y por ende son experiencias que se pueden vivir igualitariamente. Por ejemplo, en la siguiente intervención, ubicada en la comuna Norte en el barrio el Solferino, podemos observar la manera como dicha expresión invita al comparto de lo sensible en tanto se presenta como una puesta en escena donde diferentes actores de la ciudad intervienen, al insinuar prácticas y experiencias cotidianas en un espacio de lo común.



140. Marulanda, A. (2020). *Lo común* [Fotografía]. Manizales

Ahora bien, al hablar del reparto de lo sensible, aludimos a la experiencia en la que los elementos que componen los recortes de la realidad son divididos, al indicar la palabra reparto como una acción en la que se separan las partes que componen un algo, para así ser abordadas de manera individual; y por otro lado presenta el concepto del comparto de lo sensible, entendido como la acción en la que la experiencia común no se divide, sino que se comparte. El filósofo dice:

La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en el que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual ocupación define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. (2005, pág. 10)

Es así como podemos decir que en el repartir de lo sensible se generan categorías en tanto se promueven incompetencias de unos respecto a otros, mientras que en el compartir, se crean relaciones en la medida que todos albergan competencias que pueden ser no diferenciables y que se pueden ejercer desde cualquier lugar. Podemos pensar en una anotación que hace Tonra:

La diferencia de los espectadores entre un recinto cerrado y la calle es demasiado, porque cuando uno tiene un mural, la visibilidad es diferente, porque todo el transeúnte... no importa el estrato, no importa nada... solo están viendo una obra que tiene relación directa con el espectador. Cuando yo tengo una obra y la monto en un espacio, en un sitio expositivo, pues es más sesgado de público, seguro le gusta el arte, seguro le gusta la pintura, pero hay una dinámica diferente, es más elitista. (Tonra, 2020)

El planteamiento del artista, establece la diferenciación entre el arte producido en y para la ciudad – el arte callejero –, con el arte hecho para recintos cerrados -museos o galerías-. Este argumento nos hace pensar en la diferencia de accesibilidad en los museos donde se expone arte, los cuales son dirigidos a una parte de la población, a las expresiones estéticas del arte urbano donde todos tienen acceso en la medida que se presenta en lo público. A partir de esta apreciación podríamos encontrar una analogía en tanto en el museo se da un reparto y en el espacio público se da un compartó. Es así como podemos ver que el arte callejero, sugiere en su naturaleza misma un compartó de lo sensible, no solo en tanto aparece en un lugar en donde todos tienen acceso – el espacio urbano –sino que quienes participan en su aparecer no tienen un puesto fijo, ni una verticalidad establecida; mientras que el arte de recinto es un arte hecho para un lugar cerrado en donde no todos tienen acceso – lugar no totalmente público –, y la participación es vertical y definida apriori, es decir, se establece una diferenciación y una distribución clara de papeles, donde el artista es reconocido y aplaudido como tal, el galerista o curador es una estrella del espectáculo mismo llamado exposición, y el espectador es relegado a un papel simplemente de observador; Conforme a ello podemos decir incluso que la obra existe independientemente de si se observa, y en adición a ello, ha tenido que pasar por un filtro que la legitima como obra de arte y la ‘autoriza’ a hacer parte de tal exposición.

Podemos entonces asumir que ‘el mal reparto de lo sensible’ es un ejercicio que alberga el dividir, lo que significa categorizar los elementos (esto incluye, las personas, los espacios y los tiempos), para poder crear una distinción entre los diferentes actores y lugares del espectro, que claramente facilita la dominancia por parte del poder; lo que pasa en el arte de recinto, establece una clara distribución y distinción de poderes entre la galería, el galerista, el curador, el artista y

el público. Es en este sentido, que el identificar y categorizar los elementos implica una dominancia no solo sobre el objeto sino también sobre el sujeto y por tanto sobre las comunidades, hecho que como comenta el artista lo convierte en un arte excluyente que, en definitiva, pertenecería al régimen representativo de las artes del que habla Rancière. (2014)

Por otro lado, ‘el buen reparto de lo sensible’, es decir, el compartir, en la medida que no categoriza, implica y garantiza una reconciliación y un encuentro horizontal, de tal manera que los participantes y los espacios en estos relatos, se puedan reencontrar en lo común, lo público, lo cotidiano, lo mundano, lo que nos une; y antes que exacerbar las diferencias es una práctica y una noción que incluye, esto sugiere la apropiación de un lugar no solo de manera material sino inmaterial y lleva indefectiblemente bien sea al consenso o al disenso pero si, al encuentro. Este tipo de características, conllevan a las prácticas estéticas que las albergan, a pertenecer entonces al régimen estético del que nos habla el autor.

Ahora bien, si pensamos en una “distribución y redistribución de lugares y de identidades, una partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (Rancière, 2005, pág. 19), a la que se denomina ‘el reparto de lo sensible’ entendiéndolo en este caso como el buen reparto de lo sensible como lo llama Vinolo (2020): el compartir; podemos decir que consiste en “reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos”. (Rancière, 2005, pág. 19)

Esta compartición de los elementos que constituyen las nuevas realidades estéticas, representa un elemento clave dentro del entendimiento del espacio como político: un encuentro en lo común. El arte callejero es una manifestación que otorga un buen reparto de lo sensible, es decir

un compartó de la realidad, en tanto provoca en lo público el reencuentro, lo cotidiano, lo mundano; esto lo hace partícipe en la construcción de espacios para la igualdad, lo que se puede traducir en una práctica estética que establece horizontalidad.

Adicionalmente y también a partir de este argumento y lo constatado en lo urbano, podemos inferir que en el arte callejero se devela una redistribución de papeles, no solo de quienes hacen parte de la obra, (los sujetos colectivos), sino de quienes deciden sobre lo urbano (el espacio público).

Tal es el ejemplo que se puede apreciar en la siguiente imagen, en el desarrollo del VII festival Biocultural en agosto de 2010, en la que vemos cómo una ciudadana, que transita la calle y observa al artista de la calle pintado la obra, empieza a participar en la obra, ya no como ciudadana que transita sino como artista que pinta, y hace parte de la construcción de la misma, de la escena, de lo urbano, de lo común, ejerciendo otro papel desde otro lugar, desde la horizontalidad, desde el consenso, desde el espacio del compartir.



141. Marulanda, A. (2020). *Activismo ficción* [Fotografía]. Manizales

La imagen anterior nos ilustra lo que nos dice Rancière acerca de las artes hoy: “Se muestran comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de las posiciones de la palabra, de desregulación de la repartición del espacio y del tiempo” (2014, pág. 21). Entender el arte callejero como una configuración estética que se hace política, es comprenderla como una práctica que surge en el espacio común a todos, que es experienciable en escenarios igualitarios donde hay una redistribución permanente de papeles, lo que la hace una expresión que facilita nuevas maneras de habitar y nuevos lugares en la ciudad.

Vinolo expone algunas apreciaciones de Rancière con respecto al buen reparto de lo sensible, es decir, el compartir, en este sentido expone:

Para que las cosas puedan cambiar, se hace como en el teatro, es necesario simplemente modificar la escena, modificar la lógica en la que se presentan las diferentes partes del reparto. Dentro de esta nueva construcción de una escena, en realidad lo que se está construyendo es una nueva modalidad del encuentro. Rancière propone imaginar otros sistemas no multiplicar la existencia de categorías sino anular la existencia de las categorías. (Vinolo, 2020)

Para el autor, el compartir es dado desde el entendimiento mutuo de lo sensible, esto nos puede alentar a sugerir el arte callejero como la propuesta de un cambio en la escena de lo urbano, que resulta como una nueva modalidad de encuentro en la ciudad, que en la medida que sucede en lo público, es político. Rancière comenta:

Por lo tanto hay, en la base de la política, una ‘estética’, que no tiene nada que ver con esa estetización de la política. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien

tiene la competencia para ver y la cualidad para decir a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (Rancière, 2014, pág. 20)

Podemos decir entonces, que en la medida que el arte callejero, sugiere una nueva modalidad de encuentro en la ciudad, ha adquirido la posibilidad y la competencia de ver y crear propiedades políticas de espacio y de tiempo, asunto que convierte estas prácticas estéticas acontecidas de una base política en tanto se ha cambiado la escena en lo público de la ciudad pues ya ‘otros’ están interfiriendo en su construcción tanto espacial como simbólica. El arte callejero ve y dice lo que está en juego en la política, al definir los espacios y tiempos de cómo lo dice, lo que permite a todos, tener una experiencia política a partir de una manifestación estética. El autor nuevamente dice: “Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política en forma de experiencia”. (Rancière, 2014, pág. 20)

En esa medida tanto la política como la estética presentan recortes del mundo que se pueden modificar, y por tanto, también permiten como vimos en el apartado de pulsiones de lo político, dejar a otros en la sombra. En este sentido, entendemos el arte callejero como una nueva forma de experiencia política donde el tiempo y el espacio son compartidos y redistribuidos permanentemente, y con base en estas argumentaciones, algunas de las formas de pensar hoy políticas, se expresan en la contemporaneidad estéticamente también. Ventus dice:

Hoy en día con esta pandemia se reafirma más aun ese sistema económico, y somos títeres y estamos viéndonos por aquí... cuando deberíamos estar encontrándonos... Entonces el intervenir la calle ayuda como a hacerle contrapeso a eso, porque permite que la gente se vuelque otra vez sobre la calle, que está pasando, ven un pelado pintando en la mitad de la cuadra, llega el viejito, llega el

niño, llega todo el mundo, llega el ladrón, llega el habitante de calle... es un espacio público realmente... a partir de esas prácticas artísticas se logra revivir la identidad de lo público. (Ventus, 2020)

Podemos ver en el siguiente ejemplo ubicada en la comuna La Estación sobre la Avenida Santander, donde hay una serie de expresiones de arte callejero resultado de la V versión del Festival de Narrativas Urbanas de Manizales realizado en el año 2019 por varios artistas nacionales e internacionales, que se observan 2 peatones, ciudadanos comunes, “gente de a pie”, quienes a través de esta muestra, tienen la posibilidad de apreciar las expresiones de manera igualitaria. La imagen denota una redistribución de los papeles en la ciudad y un nuevo reparto de lo sensible: un comparto, que a través de la expresión funda de maneras diferenciadas los papeles tanto del arte en la ciudad como de la comunidad respecto a la oportunidad que ahora albergan todos de cuestionarse, reflexionar, crear encuentros o simplemente transitar y tener la opción de ver o no ver los nuevos lugares a partir del arte callejero.



142. Marulanda, A. (2020). *Reparto de lo sensible* [Fotografía]. Manizales

Ahora, otro de los asuntos a tener en cuenta en el planteamiento de Rancière (2014), es la emancipación dentro del reparto de lo sensible a la que se refiere Greco como algo que “solo trata de producir otras apariencias en una redistribución de nombres, identidades, tiempos y palabras a utilizar y a apropiarse” (pág. 7), de esta manera lo más importante en esta redistribución de papeles es la omisión de las jerarquías. Al preguntarse a Rancière lo que entiende por emancipación comenta:

Hay maneras todavía de construir formas de vida que sean resistentes en relación al capitalismo. Esto es lo que quiere decir... emancipación... un intento de construir formas de vida que estén separadas de formas de vida que se deducen de la lógica del capitalismo; desde ya, una forma de solidaridad contra el poder dominante, ya es algo que implica oponerse... Por ello la cuestión en el fondo es que las formas de emancipación, individuales o colectivas, toman más la forma de una secesión, en oposición a la lógica clásica del enfrentamiento, la lucha de poder y la toma del poder. (2018)

Lo planteado por el autor, sitúa al arte callejero como una forma de emancipación, pues como hemos visto, no solo es una expresión resistente al régimen hegemónico impuesto por años en la ciudad, sino que plantea y construye formas de vida diferentes que se escapan de la lógica racional. El arte callejero aparece por tanto en la ciudad como una forma de vida que pretende separarse de la vida del común, de las prácticas del común, de las luchas del común, y se toma la vocería en un proceso estético soberano, autónomo e independiente, que se aparta a la lógica usual de confrontación contra la institución o el poder establecido.

Lo recogido hasta ahora, y las conversaciones que hemos logrado analizar entre las fuentes nos reiteran que en nuestro caso, nuestro fenómeno como manifestación estética, es inseparable de lo político. Para Rancière (2014) la estética hoy no se puede separar de la política en la medida que entiende lo político, como toda acción o todo elemento que le compete a lo común, en nuestro caso el arte callejero; al apuntar a un tipo de actividad creada a partir de la acción colectiva. Por tanto, si la política se trata para el autor, de la configuración de un espacio común, ocupado por objetos comunes dirigidos a una comunidad, el arte callejero configura a partir de sus expresiones nuevos espacios comunes en la ciudad de Manizales y, por tanto, cumple una función política.

Hay otro elemento interesante que nos considera Hernández (2010), acerca del planteamiento de Rancière referido al reparto de lo sensible como formas de emancipación a manera de luchas no tradicionales y con ello lo relacionamos con el arte callejero. El autor dice algo que es muy sugerente en nuestro caso: “El arte... cumple una función política en la medida en que se distancia de la experiencia ordinaria y al distanciarse de ella se aleja de la distribución del poder en la que vivimos, de la cosificación, la deshumanización”. (Hernández, 2010, pág. 19)

Por otro lado, Hernández (2010) plantea una de las subversiones que hace Rancière en su propuesta: “El arte es político porque su contenido **no es panfletario**. El arte es político porque no trata de lo que usualmente reconocemos como ‘temas políticos’, ni tiene una perspectiva explícitamente política” y relaciona al filósofo cuando dice:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que se transmiten sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en la que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia

misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (2005, pág. 19)

A partir de lo anterior podemos decir que el arte callejero en Manizales, es una forma de lucha política no panfletaria, que como dijimos en el principio del apartado, no es político por mensajes y accionares explícitos, sino porque hace parte de nuevos recortes de realidad de tiempo-espacio, y es una expresión que denota en sus maneras de hacer, de ver y sentir de formas heterogéneas y no regladas, que se apartan de una maneras de participación convencionales y acogen una que le es propia, que cuestiona las maneras antes conocidas para evidenciar resistencia a los sistemas y poderes. Rancièrè comenta:

El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes.... (2005, pág. 72)

Este tipo de prácticas estéticas dentro de las que consideramos el arte callejero, que es una práctica que actúa como dispositivo en la ciudad, que no se limita a suministrar datos ya conocidos con estrategias usuales, sino que a partir de la práctica misma replantea la distribución de poderes y de estrategias planteadas, dejando a partir de sus apariciones materiales develar las realidades de una ciudad y un país. Es por ello que, como práctica estética, es una expresión que

puede inducir al cuestionamiento de un colectivo sobre asuntos culturales, sociales, políticas, al prescindir de la distribución de roles, papeles, signos e imágenes reglados, proporcionando espacios de encuentro que adquieren formas de luchas contemporáneas en Manizales.

La siguiente intervención, está ubicada en la comuna Norte en el barrio el Solferino. En la imagen se observan ciudadanos, habitantes del barrio, que hacen parte de la escena hoy en la ciudad, al parecer actores dentro del reparto de lo sensible y evidenciando de qué maneras son sujetos no solo estéticos sino políticos. En este caso el arte callejero es un escenario donde pasan cosas comunes de un barrio periférico en la cotidianidad, que tiene conflictos sociales complejos de violencia, pobreza entre otros. Sin embargo, a pesar de sus condiciones sociales y económicas, pueden igualmente como el resto de los ciudadanos establecer encuentros a partir de las expresiones en lo urbano. Allí se desestima la verticalidad que hasta ahora ha sido establecida y el arte callejero se convierte en un medio para que ahora, ciertos sectores de la población tengan acceso también a este tipo de prácticas estéticas.



143. Marulanda, A. (2020). *Comparto de lo sensible*. Fotografía]. Manizales

Para concluir, hemos entendido a partir de conversaciones entre las fuentes primarias y secundarias, el arte callejero en Manizales primero dentro del régimen estético, y segundo desde el reparto de lo sensible, argumentos expuestos por Rancière, quien nos ha dado luces claras y precisas de lo encontrado en la investigación. (Rancière, 2005, pág. 13)

Por un lado, hemos comprendido que el fenómeno está inmerso dentro del régimen estético en tanto es una práctica que se diferencia a partir de sus formas de aparecer sensibles diversas y heterogéneas, desligándose de maneras únicas y rígidas de hacer. También en la medida que no conserva jerarquías ni dignidades no solo porque sus creadores son anónimos sino porque aparecen en el espacio público que las hace observables y vivibles para todos los ciudadanos al provocar zonas de proximidad y de encuentro, que según lo observado y experimentado, se da en causas comunes y se convierte en formas de protesta política. Adicionalmente, el arte callejero pertenece al régimen estético en la medida que se sitúa en la experiencia cotidiana de la ciudad, estableciendo una fusión con la vida misma, validándose más en el proceso del vivir mundano que en el resultado.

En segundo lugar, hemos entendido el arte callejero desde el reparto de lo sensible otro de los conceptos acuñados por Rancière, quien plantea como estructurales tanto en el arte como en la política la ficción y la igualdad; ficción, al comprender el arte callejero como vehículo para entender la realidad hoy en la ciudad de Manizales, e igualdad en tanto permite a los ciudadanos vivir lo urbano a través de su aparecer de manera igualitaria.

Por otra parte, cabe resaltar los dos significados que otorga el filósofo al reparto de lo sensible: el repartir y el compartir, entender que el repartir reparte o divide las relaciones y el compartir, comparte o converge las relaciones; en tanto el repartir establece una categorización

de los elementos y el compartir no establece categorizaciones; podemos decir en este sentido, que el arte callejero es un proceso estético que sugiere la creación de encuentros y facilita experiencias en lo común desde la horizontalidad.

Ahora, referido también al reparto de lo sensible, el arte callejero lo hemos entendido como una configuración estética que se hace política, en tanto es una práctica que surge en el espacio común a todos, y por tanto aparece en escenarios igualitarios, y así mismo, como expresión que se ha manifestado como una forma de lucha diferente a las instaladas. Adicionalmente, como acto estético no se puede separar de la política bajo la argumentación mencionada, apunta a una actividad a partir de la acción colectiva en la que se plantea una redistribución de papeles. Para finalizar este apartado podemos decir que es preciso para entender estas prácticas estéticas atribuidas al arte callejero en esta investigación como estéticas y políticas, desaprender, desarticular, mirar desprevenidamente y sin juicios categóricos, para comprender que son prácticas que fundan nuevas formas de hacer y construir lo urbano de Manizales, y que, finalmente se pueden atribuir, como prácticas realizadas en el compartido de lo común. Vale decir que cuando le atribuimos a estas expresiones el 'Compartido', lo estamos entendiendo desde el descenso como habíamos nombrado apartados atrás, es decir, como el encuentro que hay en el disenso de una gran parte de la población.

Conclusiones

El arte callejero, como manifestación estética contemporánea y surgido en lo público de la ciudad de Manizales, es una manera del habitar mundano hoy, es decir, una forma otra de vivir en el mundo prosaico, cotidiano, revelador de lo vital, de la vida del día a día, la que habíamos desestimado por ser ordinaria, común y reiterativa. Este fenómeno, desvela urdimbres que se tejen, lugares y recodos que sugieren otras formas de morar, más mundanas, más profanas, abriendo una suerte de brecha, una posibilidad de entender las maneras como habitamos la ciudad hoy, al provocar un alejamiento del espacio público institucionalizado y de corte disciplinador, pues parece acercar a la gente del común a una apropiación natural y espontánea del mismo.

Es preciso decir que la investigación que hemos realizado nos ha posibilitado una visión que precisa que, la coyuntura del fenómeno del arte callejero no es un asunto al cual deba dársele ‘solución alguna’, sino que, como práctica de la vida cotidiana de la ciudad hoy, es tanto causa como efecto de una serie de transformaciones sociales e históricas que revelan unas nuevas formas de pensamiento, perceptibles en una ciudad como Manizales hoy y, por qué no decirlo, evidenciable en tantas otras ciudades donde los productos de la cultura, en especial, los que vinculan las estéticas y sus formas expandidas, tienen cabida, no sólo espacial, sino colectiva y políticamente hablando.

Según Silva (2008) el espacio público de una ciudad hace referencia a “la conciencia lúcida del interés general” (pág. 129), frente a lo que podemos decir que las realidades sociales coyunturales de la ciudad contemporánea y, por tanto del interés colectivo, se hacen más evidenciables, y se leen entre otras, mediante las prácticas estéticas del arte callejero que se

alojan en sus calles, lo que invita a reconocer en la expresión, una manifestación de la cultura actual, entendiendo la ciudad como palimpsesto, como un ente vivo que cambia permanentemente y los fenómenos sucedidos, como el reflejo de la sociedad que los acuna, entendiendo esta expresión como una forma narrativa y transitoria, que habla de un modo de ser y de hacer hoy en la ciudad, para nuestro caso, en Manizales.

La sagacidad que estas expresiones manifiestan, nos señala que el arte callejero hace lugar en la ciudad, pues tiene la capacidad de producir y sugerir encuentros entre los sujetos colectivos que la habitan, transformando y resignificando sus maneras de hacer, vivir y sentir lo público de la urbe. Podríamos decir que el arte callejero permite “relacionarse, identificarse y contar su historia”, planteamiento antropológico de Augé (2004), en tanto es partícipe en la construcción de lo simbólico y de lugares en la ciudad.

Ahora, ya que nuestra naturaleza mundana está fundada en una cierta espacialidad, decimos que el arte callejero ‘abre espacio’, pues, en la medida que espacia, da apertura a los escenarios, hace lugares, dado que sugiere el encuentro entre los habitantes y lo público de la ciudad. Podríamos, en un cierto juego de palabras, sugerir que, como manifestación de la cultura hoy, el arte callejero “callejea”, es decir, hace lugar en lo público de la ciudad al permitir la entrada a actores que antes no tenían participación en lo público y que, empiezan a hacer parte de las lógicas urbanas de Manizales. Así; la polis entendida como “lugar de ser común” (Yory, 2006, pág. 52) dispone su espacio público al ciudadano para que ‘sea’ a través de las manifestaciones materiales, entre ellas el arte callejero, reivindicando el espacio vivido (Lefebvre, 2013), un habitar mundano y cotidiano en lo común de la ciudad.

De esta manera, el arte callejero esboza una idea específica de mundanidad que ha ganado sentido en nuestro caso de estudio, soportada en un sistema de valores más diverso, en procura

de un habitar de manera distinta el espacio público, en la medida que transgrede algo que otrora estaba reservado a poderes institucionales, descendentes, hegemónicos; ciertamente, silenciadores e invisibilizadores. El arte callejero, en tanto TAZ, como decíamos en apartados anteriores, le permite situarse como práctica estética en un “centro de fuerza pagano” (Bey, 2018, pág. 10) que subvierte el orden establecido.

Podemos advertir que, en consonancia con las conversaciones entre fuentes primarias y secundarias, las que infortunadamente dadas las condiciones de la pandemia, como se señaló en el apartado metodológico, no pudo hacer a más ciudadanos participantes de la indagación - mayormente artistas y gestores - y lo recogido en el trabajo de campo, junto con lo observado y experimentado, que el arte callejero en Manizales se presenta como un tablero simbólico de las transformaciones de la ciudad y de la adopción de la calle como un espacio de discernimiento y compartir colectivo, asociando el fenómeno con la necesidad de manifestarse abiertamente en lo público, expresión que dispone el espacio común como escenario donde confluye el arte como conector de las relaciones cotidianas de los intereses generales, en lo urbano.

En este sentido, el arte callejero es una apuesta colectiva que aunque configurada por una parte de la población, sus prácticas logran, como anota Rancière (2014), una emancipación política en lo urbano, en nuestro caso en la ciudad de Manizales que, no sólo pone en crisis lo cotidiano- público de la ciudad, sino, también, a una sociedad habituada a invisibilizar la diferencia y a hacer de la alteridad un sinónimo de lo rechazable, censurable y reprochable. Por tanto, reconocemos en el fenómeno una expresión estética cotidiana, articulada alrededor de formas narrativas diferenciadas, expresivas y argumentativas, que buscan poner de manifiesto un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante, a través de múltiples discursos y, ciertamente, una suerte de ‘valores’ o revaloración del ethos, pues, tal y como dice

Bourriaud (2008): “la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano” (pág. 54), presentando, como habíamos advertido, nuevas posibilidades de vida colectiva.

Ahora, entender el espacio público de la ciudad donde estos fenómenos acontecen como un ‘tercer lugar’ como diría Mesa (2010), y, a las superficies que componen lo urbano como ‘entrecuerpo’, nos permite sugerir el espacio donde aparece el arte callejero como un intersticio intencionalmente creado, para dar cabida a las relaciones y prácticas ejercidas por los sujetos colectivos y los hechos materiales. Y, ya que Mesa (2010) nos recuerda que esas superficies son un “hábito de espesor afectivo” que nos separa y nos une, atribuimos a la elaboración física y material de estas expresiones estéticas pictóricas emergentes, un sentido profundo en la construcción de la ciudad y de su habitar que, contrario a la superficie incorruptible, lisa, pulida e impoluta del “muro”, evidencia las grietas y rupturas propias de lo humano, precisando, en los muros intervenidos, el reflejo de la configuración de tejidos afectivos de una parte de un colectivo que, en ocasiones sangra, y que a través de estas expresiones, cuentan la historia de su lugar y sus gentes, permanentemente.

Los muros sobre los que se sucede el arte callejero, los entendemos como palimpsestos que despliegan, superponen y contraponen, una sucesión de imágenes, símbolos y mensajes, permitiendo que el fenómeno se convierta en el recurso estético, gráfico y narrativo de los conflictos, tensiones y rupturas ideológicas de una sociedad aparentemente homogénea. Estas sucesivas escrituras, reescrituras y capas superpuestas, evidencian las diferencias e indiferencias, las voces y silenciamientos, permitiendo el rastro, la huella en las superficies intervenidas de la calle que narran historias, al menos la contemporánea en construcción, que se desdibuja reiteradamente. Por tanto, el arte callejero nos presenta hoy la ciudad como un lienzo elástico y flexible donde se permite otra dimensión de la cultura, que crea lazos y tiene la capacidad de

entretejer otros afectos, incluso, los del desafecto, al situar lo público como escenario del despliegue de lo sensible, posibilitando en sus habitantes, como bien dijera Rancière (2014), la viabilidad del reparto de lo sensible.

Podríamos entonces anotar que el arte callejero cumple, una doble función: de signo y de símbolo. Por un lado, de signo, en cuanto como expresión está cargada de interpretaciones y de tratados no verbales entre los ciudadanos; es así, como los lugares con este tipo de expresiones, son asociados con lenguajes nuevos, con juventud, con dinamismo, con revolución o con arte y, como no decirlo, también con subversión, vandalismo, peligro y desorden, y hasta con anarquía y suciedad. Por otro lado, como símbolo, en tanto expresión que sugiere prácticas sociales situadas y una apropiación del espacio urbano, que puede surgir desde diferentes motivaciones o causas, pero que evidencia la existencia de una realidad que es modelada, retratada o denunciada por la práctica misma, validando, a su vez, la existencia de los lugares otros que funda y la de sus habitantes.

El arte callejero por tanto, nos permite establecer imaginarios transformadores y particulares de la producción social del espacio tiempo urbano, pues nos invita a considerar puntos de vista, tanto narrativos, como espaciales, que han transformado la concepción y el entendimiento de lo público, hasta convertirlo en un escenario de alteridad, pluralidad y diferencia, confirmando, así, la presencia de algo que parecía estaba ausente, actuando desde una doble dimensión: la de artefacto y la de experiencia subjetiva.

Ahora, a pesar de que las corrientes más tradicionales de la estética no situarían este tipo de manifestaciones necesariamente como 'arte', nosotros, tras este proceso investigativo, las consideramos como tal, en la medida que, como prácticas estético políticas, pertenecen bajo el argumento de Rancière (2014), al régimen estético. Las concepciones en extremo racionalistas y

positivistas de la ciudad, podrían señalar que el espacio público es, fundamentalmente, para los fines que destine la institucionalidad, fines que salvaguarda como el ‘deber ser’ de un proyecto democrático dentro del que no hay cabida a intervenciones emergentes de otros actores en el espacio urbano. Nuestra defensa es que este tipo de prácticas que funda el arte callejero son, ciertamente, democráticas en la medida que pretenden, justamente, deconstruir las formas absolutistas y, sobre todo, tradicionalmente dominantes, insinuando en el espacio público nuevas formas de lucha y redefiniendo el papel del arte dentro de la ciudad, al evidenciar los procesos sociales diversos y permitiendo que en la mesa participen todos de lo público, elaborando nuevas conversaciones alrededor del habitar lo público de la ciudad.

Es impensable comprender el arte callejero sin tener en cuenta lo político y lo común, por consiguiente, es, como fenómeno político constituido por experiencias comunes, un símbolo o huella de la forma de pensar de una cierta parte de la comunidad, que busca transformar el material histórico social y político oculto. También diríamos que, como hecho físico y espacial marginal fragmentario, evidencia realidades intangibles de tal modo que es, en ocasiones literal y, en buena medida, metafórico. En este sentido, en muchos de los espacios donde se encuentran estas expresiones se pueden reconocer, tanto en las temáticas mismas como en los lugares escogidos, e igualmente por lo observado en la experiencia de dichos espacios, un esfuerzo de los artistas por crear conversaciones que giren en torno a un problema común, de discusiones acerca de lo colectivo, es decir, conversaciones “lúcidamente políticas”.

Considerar el arte callejero como una práctica que, desde lo local, como bien dice Rancière (2014), logra maneras otras de habitar en la ciudad opuestas a las condicionadas de antes, es considerar esta expresión, en este caso para Manizales, como partícipe de nuevas y pequeñas democracias en lo urbano. Es de anotar que el autor no cree en una democracia absoluta; no

obstante, considera este tipo de prácticas estético/políticas de lo común, como las únicas posibilidades de ejercerla, por lo que fundamentamos al arte callejero como una práctica democrática local y provisoria que contribuye a la anhelada democracia construida colectivamente, dado que, como una alternativa legítima, es más que un compartir armonioso, un compartir desde el disenso, es decir, desde el acuerdo que hay en el desacuerdo contra reglas fijas y jerárquicas, planteadas por los poderes establecidos, ejecutados desde grupos que divergen de las maneras más disciplinadoras del sistema.

Por otro lado, buscando un entendimiento objetivo del fenómeno estético político, hemos encontrado que el arte callejero también se permea de ciertas maneras de disciplinamiento, incluso, ejerce sus propios mecanismos de poder, desconociendo, porque no decirlo, que su sustrato se enraíza en la crítica del poder hegemónico instalado. Esos mecanismos propios de poder pueden llegar a ser, si se quiere fundamentalistas o radicales también, y podrían violentar a sectores de la población y de la ciudad que, en defensa también de la democracia, tienen derecho a disentir. Esto, sin duda, hace del fenómeno una suerte de paradoja.

A partir de lo anterior, tendría sentido recordar que el arte callejero parece defender, mayormente, una búsqueda de acuerdos de lo común, cuestionando las libertades negadas, obligándonos a preguntar ¿hasta dónde va la libertad propia, subjetiva en muchos casos, de intervenir la ciudad con respecto al otro? y ¿hasta qué punto se transgrede el límite en el espacio público que instala otro poder, supuestamente no deseado, pero posiblemente, también impuesto?

No obstante, sin ingenuidades por supuesto, proponemos que esos acuerdos de lo común, partan de la base del respeto por el otro y propendan por prácticas estéticas, estético/políticas, que desde el comparto en el disenso, expresen la diferencia, alteridad y pluralidad de la condición humana; esto no es más que una provocación a entender este tipo de prácticas desde el

comparto de lo sensible, entretejiendo verdaderamente a los ciudadanos y sus ciudadanías y contribuyendo a una pretendida democracia, afirmando el valor del espacio público, como una construcción colectiva. Tal vez, incluso, podríamos vaticinar que, si se llegara a un acuerdo entre los opuestos, desaparecería el fenómeno, pues no existiría la necesidad de su aparición como develador necesario de la alteridad y contrahegemonía, en lo urbano común.

Vale advertir que la aparición del arte callejero en las ciudades, es símbolo de alerta para las instituciones y gobiernos en cuanto a su accionar político, en tanto acto de subversión de la gente del común, del sujeto de ‘a pie’, de los nadie, de los cualquiera.... de fondo, de todos. Se haría necesario en una ciudad como Manizales, crear iniciativas que sugieran nuevos espacios de diálogo, en los que las prácticas estéticas tengan cabida y sean ejecutadas desde lo común. Por otro lado, se haría necesario propender porque también los ciudadanos interpreten el arte callejero como fruto de transformaciones de la experiencia del habitar actual en la ciudad, y así mismo, como el resultado del descontento de una gran parte de la sociedad, puesto que es un fenómeno que devela realidades ajenas para muchos y que tal como dijera Stiglitz (2013), expresa en la ciudad: ‘el precio de la desigualdad’.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AHRC. (2003). *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts.*
www.ahrc.ac.uk/images/4_92883.pdf.
- Alcaldía. (2021). *Alcaldía de Manizales*. Obtenido de Centro de información Alcaldía de Manizales: <https://centrodeinformacion.manizales.gov.co/nuevo-horizonte-asi-se-llamara-desde-ahora-la-comuna-12-de-manizales/>
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Augé, M. (2004). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bambula, J. (2013). *Arte e investigación cualitativa*. Cali: Universidad del Valle.
- Baudrillard, J. (1977). Kool killer ou inserrueicao pelos sognos. *Cinema Cine Olho*, 5-7.
- Baudry, J. (1978). *Le dispositif: approche métapsychologique de la impression*. Paris: Psychanalyse.
- Becerro. (10 de 08 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Berman, M. (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire - La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bey, H. (2018). *Zona autónoma temporal*. Utopía Pirata.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. El arte participativo y políticas de la espectacularia*. México: t-e-e oría.

- Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam:
www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkl.htm.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caldeira, T. (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en Brasil*. Madrid: Katz.
- Caracol. (23 de 09 de 2021). *Emisora Caracol*. Obtenido de
https://caracol.com.co/emisora/2021/09/23/manizales/1632388452_488356.html
- Casetti, F. (1986). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Castillo, A. (1997). Paredes sin palabras, pueblo callado. ¿Porque la historia se representa en los muros? En F. Gimeno, & M. Mandingorra (Edits.), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*. Valencia: Universitat de València.
- Castleman, C. (2012). *Getting up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*. Nueva York: Boomeran.
- CHUM. (11 de 10 de 2022). *Comunativa huertas urbanas Manizales*. Obtenido de
<https://comunativapro.wixsite.com/comunativa/fundacion>
- Colectivo Pluriversos. (2022). *Knightlab*. Obtenido de
<https://uploads.knightlab.com/storymapjs/6bdc1f3e1236cec8ada2c1fac9ede44/mapa-del-graffiti-en-manizales/index.html?fbclid=IwAR1ipt3uZWorB7RRi9Au8VyBtndRyJymbFRWz6JDUiD-gjqcd9ZNO5dFp1k>
- Cráneo One. (10 de 08 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)

- DANE. (2018). *DANE*. Obtenido de Resultados y Censo Nacional de Población y Vivienda 2018. : <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/presentaciones-territorio/191019-CNPV-presentacion-Caldas-Manizales.pdf> --
- de Solá-Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, & D. Lapoujade (Ed.), *Dos regímenes de locos* (págs. 305-312). Valencia: Pre-textos.
- Dittus, R. (2012). *El Dispositivo. Cine como constructor de sentido*. Concepción: Universidad Católica de la Santísima Concepción.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Dussán, S. (06 de 09 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Fernández, J. (2018). Graffiti and Urban Art: a future heritage proposal. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 181-210.
- Figuroa, F. (2009). *El arte de la calle: el color se mueve*. Granada: Diputación de Granada.
- Figuroa, F. (2017). *Grafiti y civilización* (Vol. 1). Madrid: Fernando Figuroa.
- Fiore, Q., & McLuhan, M. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*. Madrid: Fundesco.
- Global Shapers. (14 de octubre de 2015). *El Solferino no es como lo pintan, es de colores*. Obtenido de You tube: https://www.youtube.com/watch?v=22TgPhJHp_A

- Gómez, L. (23 de 05 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (V. Valencia, Entrevistador)
- Grisales, A. (2012). ¿El artista como científico social? *III Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Guasch, A. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.
- Heidegger, M. (1986). *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heredia, J. (2012). Dispositivos y/o agenciamiento. *Revista Humanidades*, 83-101.
- Hernández, D. (2010). Arte y política en Jacques Rancière. *SAGA*, 18-23.
- Jimenez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- La Patria. (05 de 10 de 2021). Obtenido de La Patria: <https://archivo.lapatria.com/informe-especial/hoy-se-cumplen-10-anos-de-la-tragedia-del-barrio-cervantes-en-manizales-482884>
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lo2. (10 de 02 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Lo2. (29 de 04 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (V. Valencia, Entrevistador)
- Lynch, K. (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marchán, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Marshall, C., & Rossman, G. (2006). *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Mejía, V. (2016). *Casa vivida*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Mesa, C. (2010). *Superficies de contacto*. Medellín: Mesa.

- Morín, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mugre Diamante. (10 de 08 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Nietzsche, F. (2015). *Más allá del bien y del mal*. Buenos Aires: Lea.
- Otis. (06 de 02 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Otis. (06 de 09 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Otis. (25 de 08 de 2022). Conversatorio. El arte urbano en la ciudad de Manizales. (S. Dussan, Entrevistador)
- Quintero, J. (20 de 06 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- RAE. (11 de 09 de 2022). *Diccionario Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/grafiti?m=form>
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: El estante.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitar Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Pometeo.
- Rancière, J. (10 de 2018). Tejiendo REC – Política, estética y disenso. (S. Díez, Entrevistador)
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo&t=45s>
- Rodríguez, A. (06 de 09 de 2022). Connversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Rodriguez, A. (25 de 08 de 2022). Conversatorio. El arte urbano en la ciudad de Manizales. (S. Dussán, Entrevistador)
- Schön, D. (1982). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Nueva York: Basic.

- Scribano, A. (2007). *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sepc. (07 de 02 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Sepc. (29 de 04 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (V. Valencia, Entrevistador)
- Silva, A. (1986). *Una ciudad imaginada: Graffiti, expresión urbana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano : focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango.
- Silva, A. (2008). *Los imaginarios no habitan*. Quito: OLACCHI.
- Silva, A. (2018). *Graffiti: Ciudades Imaginadas*. -: -.
- Silva, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Investigación, desarrollo e innovación*, 47-61.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Stiglitz, J. (2013). *El precio de la desigualdad. El 1% de la población tiene lo que el 99% necesita*. Bogotá: Aguilar.
- Tonra. (07 de 02 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Tonra. (02 de 05 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (V. Valencia, Entrevistador)
- Toxicómano. (07 de 02 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Trujillo, A. (10 de 08 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Numancia: Melusina.

- Valencia, A. (1990). *Manizales en la dinámica colonizadora 1847-1930*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Vélez, R. (1988). *El diálogo y la paz*. Bogotá: Tercer mundo.
- Vélez, R. (06 de 09 de 2022). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Ventus. (15 de 05 de 2020). Conversaciones sobre el arte urbano. (A. Marulanda, Entrevistador)
- Vinolo, S. (01 de 09 de 2020). Jacques Rancière 6 - Estética (1) - El reparto de lo sensible. Quito. Obtenido de Alianza Francesa: <https://www.youtube.com/watch?v=coAL71yILHc>
- Yory, C. (1999). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Yory, C. (2006). Del espacio ocupado al lugar habitado. *Serie Ciudad y Habitat*(12), 47-64.