

Dibujos de la calle



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
Programa de Artes Plásticas

Dibujos de la calle



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Cuaderno Temático del Programa de Artes Plásticas

N° 6

Dibujos de la calle / Esteban Peña [*et al.*] - Bogotá
Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2013
90 p.: il. col.: 21 cm. - (Cuaderno Temático del Programa
de Artes Plásticas; N° 6).

ISBN: 978-9589-029916

1. ARTE CALLEJERO. 2. GRAFFITI. I. Peña Esteban. II. Ser.

CDD751.73´b546

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano 2013
Carrera 4 N° 22-61 — PBX 2427030 — www.utadeo.edu.co

ISBN: 978-9589-029916

Primera edición: junio de 2013

RECTORA

Cecilia María Vélez White

VICERRECTOR ACADÉMICO

Diógenes Campos Romero

DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Alberto Saldarriaga Roa

DECANA DEL PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS

Carmen María Jaramillo

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Fabio Lozano Uribe

ASESORÍA EDITORIAL Y REVISIÓN DE CONTENIDOS

Andrés M. Londoño Londoño

IMÁGENES DE PORTADA Y CONTRAPORTADA

Typozon, Makinola, Populardelujo, Excusado, Expresso

FINALIZACIÓN DE DIAGRAMACIÓN

Felipe Duque Rueda

Luis Carlos Celis

IMPRESIÓN

Ultracolor Ltda.

Contenido

Presentación | *Programa de Artes Plásticas*

4

Preámbulo | *Esteban Peña*

7

Circulación y dimensiones públicas de las prácticas artísticas en Bogotá | *Jaime Cerón*

9

Transgresiones urbanas: construcción del espacio público mediante el vandalismo gráfico | *Excusado*

23

La calle como Salón de Artistas. Apuntes sobre la popularidad del "arte popular" | *Franz Flórez*

35

Bienvenido a Populardelujo y gracias por haber venido | *Populardelujo*

41

Dimensión ecológica del graffiti | *Alfredo Gutiérrez*

45

Graffiti, prohibición y goce | *Expresso*

57

Graffiti en los baños: una forma alternativa de comunicación | *Carlos Dueñas*

61

Makinola | *Makinola*

69

Graffiti + postgraffiti | *Typozon*

71

Dibujos en la calle para TV | *Fernando Escobar*

75

Bibliografía general

81

Glosario

82

Epílogo

88

Presentación

Este cuaderno temático: “Dibujos de la calle”, surge de una propuesta del artista Esteban Peña, quien estuvo vinculado como profesor al área de dibujo del Programa de Bellas Artes –hoy Artes Plásticas– de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Su interés por el dibujo, por su enseñanza y por revisar desde distintas perspectivas las formas que adopta en el ámbito urbano y los vínculos posibles con el entorno académico, le llevaron a organizar un seminario alrededor de estas preocupaciones. A este encuentro se invitó a un grupo de profesionales de distintas disciplinas: artistas, diseñadores, semiólogos, antropólogos, comunicadores sociales e investigadores. El cuaderno tiene el objetivo de consignar y poner a disposición de la academia distintas reflexiones y posiciones en torno a las prácticas artísticas urbanas, su circulación y producción, centradas en aquellas que guardan el carácter de dibujo o hacen uso de sus elementos básicos.

Jaime Cerón, investigador y curador independiente presenta sus reflexiones sobre la circulación y dimensiones públicas de las prácticas artísticas en Bogotá; Franz Flórez, antropólogo y semiólogo presenta sus apuntes sobre la popularidad del “arte popular”; Alfredo Gutiérrez, zootecnista y profesor de ecodiseño revisa

la dimensión ecológica del graffiti; Carlos Dueñas, comunicador social y periodista presenta su investigación acerca del graffiti en los baños vistos como formas de comunicación alternativa; Fernando Escobar, artista e investigador ofrece una reflexión acerca de los dibujos de la calle para tv y problematiza el denominado: "street art". Estas presentaciones teóricas se cruzaron con las presentaciones de los proyectos de los grupos de artistas y diseñadores: Excusado, Populardelujo, Expresso, Makinola y Typozon. El cuaderno termina con una bibliografía general y un glosario, con el objetivo de aportar al estudio, profundización y aclaración de los términos usados por los invitados a este seminario.

Programa de Artes Plásticas

EL ARTISTA SUBTERRÁNEO...
Y ENCIMA LAS REVISTAS,
LOS DIARIOS Y LA TELE
HABLAN DE ÉL...

PRON
DEJARÁ
DE HACER



ARTE EN MOVIMIENTO...
ESTALLIDOS VISUALES...
UNA RUPTURA CROMÁTICA
EN LA NEGRURA DE LOS
INTESTINOS DE LA CIUDAD...



Preámbulo

Esteban Peña*

Los *Dibujos de la calle* comenzaron con la siguiente inquietud: *algo visual que llama la atención se está apropiando de las paredes de Bogotá*. Ha ocurrido un cambio con las denominadas inscripciones hechas sobre soportes públicos y la implacable manía del hombre de querer dejar constancia de su existencia. Estas manifestaciones públicas, que amanecen y se acumulan por su misma naturaleza ocasional, transitoria, temporal y fugaz, hacen que sean indomesticables.

Su naturaleza es ser marginales.

Las siguientes líneas no pretenden, en definitiva, explicar nada. Son más una introducción a sus artífices y a estos acontecimientos de la ciudad actualmente.

Bogotá¹ es también lugar de encuentros, de manifestaciones sociales. Como tal ha venido recibiendo en los últimos años un amplio espectro de imágenes artificiales hechas en serie, que necesitan de su

continuo alimento cotidiano. Este movimiento, que denominamos en este escrito como los *dibujos de la calle*, propone abrir un espacio de nuevas relaciones entre arte y ciudad.

La instancia previa a esta publicación fue un ciclo de conferencias realizadas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el mes de octubre de 2005. Se invitó a autores de este movimiento, tales como Populardelujo, Excusado, Expresso, Typozon y Makinola, así como a los académicos Jaime Cerón, Fernando Escobar, Alfredo Gutiérrez, Alejandra Valverde, Carlos Dueñas y Franz Flórez. Con ellos se configuró un espacio de reflexión y acción que nos permitió acercarnos y reconocer estas actitudes y manifestaciones visuales. En las siguientes páginas se encuentran las propuestas tanto teóricas como visuales de los diferentes participantes.

Dibujos de la calle es un evento que genera lazos y congrega Programas de la Universidad: Bellas Artes, Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Publicidad, Comunicación Social y Humanidades. Los invita a mirar y reflexionar alrededor de una manifestación que actualmente tiene cierto grado de interés en algunos integrantes de la comunidad académica y que se vivencia también fuera de ella.

* Artista de la Universidad de los Andes. Docente de tiempo completo del área de Dibujo del Programa de Bellas Artes en el 2005, actualmente se desempeña como docente de Diseño Básico en el Programa de Arquitectura de Interiores.

¹ Me refiero a Bogotá por ser el principal punto de referencia de fenómenos que no son ajenos a las demás ciudades.



ES UNO DE

G I

OR PER

ROMEN

A R T

C

PART

CONVOCATOR

SU T

R T

A

EN LA Q

A U

LOS PARTICIPANT

R

R

E

N

PRO IA

TERMIN

OBTI NIN

H E T

R

G E N

(SIN N

N T

DE SELECC

PREV

SU

ICACIÓN)

C

TORIA

D CA

NSUEGR

PERTÚ

UIZ - BA

Circulación y dimensiones públicas de las prácticas artísticas en Bogotá

Jaime Cerón Silva*

Mientras el mito cultural proclame activamente que el arte es un universal humano –que trasciende tanto su momento histórico como las demás condiciones de su realización, en especial la clase social de sus creadores y mecenas– y que constituye la más elevada expresión de la verdad espiritual y metafísica, el arte oficial será patentemente exclusivista en cuanto a su atractivo, culturalmente relativo en sus preocupaciones y estará indisolublemente ligado a las grandes fortunas y a la vida de la clase alta en general.

MARTHA ROSLER¹

* Maestro en Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia. Investigador y docente. Gerente de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Miembro del Consejo Editorial de Arteria.

¹ Martha ROSLER, "Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público", en Brian WALLIS (ed.), *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.



Una de las creencias más arraigadas dentro del campo artístico moderno fue la idea de que el arte se debía exhibir. En el mundo occidental, la noción de exhibición se volvió inseparable del concepto de arte, como resultado de la persistencia estructural de los salones decimonónicos, que parecía demostrar hasta entonces un relativo éxito. El acto de exhibir se convirtió a lo largo del siglo xx en uno de los principales componentes de la "institución arte" hasta llegar a considerarse connatural a la actividad artística, tornándose en uno de los sistemas de representación más dominantes respecto a la definición de la propia categoría de arte. Hipotéticamente, en la estructura de la exhibición se relacionan, de manera privilegiada, el arte y el público, al tiempo que se evidencia la función social que los artistas serían capaces de desempeñar en un contexto cultural más amplio.



Sólo fue hasta finales del siglo xx cuando comenzó a complejizarse la categoría de exhibición, a hacerse más y más visible el sesgo problemático que caracterizaba a muchas de las creencias que la rodeaban y a considerarse otras concepciones de circulación diferentes a la exhibición. De forma paralela, fue permeándose el debate sobre la importancia de tomar en cuenta las contingencias culturales e históricas que determinan las condiciones de producción de los signos artísticos como su principal trasfondo de interpretación.

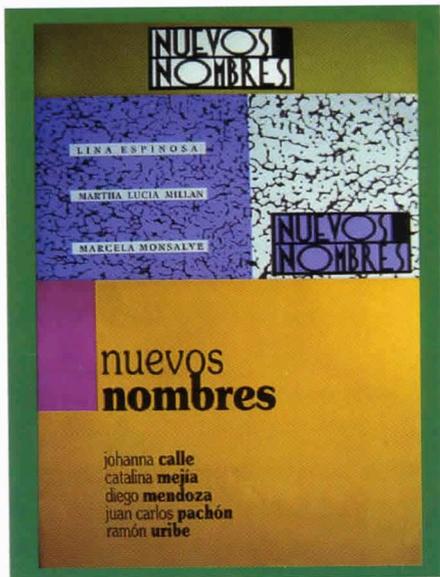
La circulación como exhibición: tres décadas en Bogotá como breve preámbulo

La imperiosa necesidad de acercar el trabajo de los artistas contemporáneos a los diversos públicos que conformaban la ciudad de Bogotá trajo consigo, hace poco más de 40 años, la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que se comprometió fuertemente con la exhibición de la creciente actividad creativa de los jóvenes artistas de aquel entonces. Lo paradójico de esta historia es que el MAM tomó realmente forma hacia finales de la década de 1960, justo cuando las nociones de modernidad comenzaban a problematizarse y resquebrajarse desde

las prácticas de los artistas. La célebre exhibición “Espacios ambientales”, realizada en 1968, cuando el MAM habitaba la Universidad Nacional, puede tomarse como un síntoma de la dudosa separación que se había producido entre el mundo del arte y la praxis social que la determinaba. Según Marta Traba, esta exposición no era otra cosa que “un ataque a la pasividad del público”; lo curioso es que al parecer cumplió excesivamente su cometido, porque a la madrugada del día siguiente a la inauguración, dos de las obras incluidas en la muestra fueron vandalizadas por estudiantes de la misma universidad, quienes dejaron consignas escritas en tarjetas en las que exigían “un arte para el pueblo y no para los burgueses”, y en donde también señalaban que “el arte está de duelo después de esta porquería”.² Es sintomático que esta muestra, en tanto resultado de los enfoques modernos, se haya centrado primordialmente en una supuesta universalidad de los valores proclamados por el arte y en una sobreentendida pureza de los medios que utilizaba para enunciarse: el modernismo tardío parecía orientarse hacia un público presumiblemente universal, sin darse cuenta que en realidad tal universalidad representaba los ideales de una población masculina, adulta, blanca, heterosexual y de clase alta.

Posteriormente, el MAM se movió al Centro Internacional, para luego instalarse en el recién cons-

² Álvaro BARRIOS, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2001; IDCT, *Homenaje a Dante*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 1999; IDCT, *Espacios ambientales*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 1999.



truido Planetario de Bogotá, en donde se mantuvo durante casi toda la década de 1970, hasta situarse posteriormente en su sede actual. En ese período de tiempo, el MAM comenzaría a actuar como un agente de enlace entre los artistas y públicos locales, y las producciones artísticas internacionales junto a las de los artistas nacionales de mayor trayectoria. De esta forma se producía la esperada confrontación entre los artistas más jóvenes y los paradigmas que definían el mundo del arte en términos absolutos. En 1975, con el apoyo de una empresa de publicidad, se creó el Salón Atenas y se dio origen a una figura que desde entonces aparecería intermitentemente como estrategia de circulación: los eventos de patrocinio, que serían fuertemente cuestionados por diversos subsectores del campo artístico a comienzos de este siglo y de los que me ocupare más adelante. Del Salón Atenas se realizarían nueve versiones que fueron un vehículo de proyección del arte producido en Colombia entre los años setenta y ochenta. Desde comienzos de 1960 y finales de 1970, empezaron a surgir nuevos espacios de exhibición que, asumiendo posiciones cercanas o complementarias a las del MAM, ejercían un contrapeso en el campo artístico: la galería de Marta Traba, Colseguros, Belarca, San Diego y Garcés Velásquez.

En la década de 1980, con la creación de la Sección de Artes Plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, se reorientó la gestión de este importante espacio de circulación, trayendo consigo, entre otras cosas, el programa Nuevos Nombres, curado por Carolina Ponce de León entre 1985 y 1993. Este programa aportaría un contexto crítico para la valoración de una emergente generación de artistas colombianos que incluía en su momento inicial a Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso, José Antonio Suárez y Nadín Ospina.

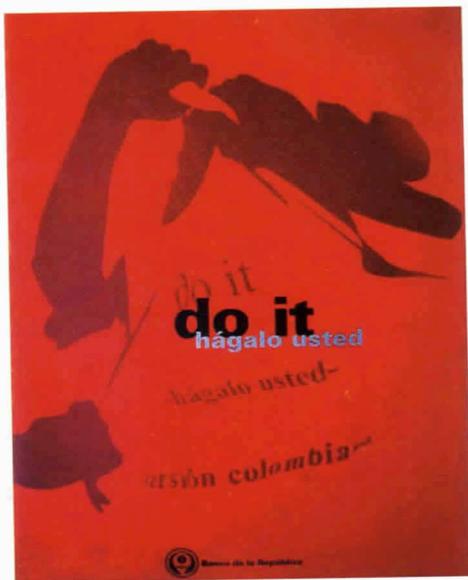
Tras el traslado del MAM a su sede definitiva, su antiguo recinto en el Planetario se convirtió en la Galería Santa Fe, la cual, después de seguir un rumbo un tanto errático durante los años ochenta, se consolidaría al definir un compromiso con el arte joven y contemporáneo en los años noventa. El eje de esta orientación lo estructuró el Salón de Arte Joven de Bogotá, que se creó en 1991, tres años después de que el MAM estableciera, con el apoyo de la Alcaldía Mayor, la Bienal de Arte de Bogotá. En este punto es indispensable mencionar el papel desempeñado por entidades como el Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios, inaugurado a finales de los años sesenta, y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, creada hacia la misma época, que compartieron, por virtud del traslado de su director de una entidad a otra, los mismos proyectos de gestión. También es importante reconocer el trabajo desempeñado por la Casa Negret y su ciclo de artistas concretos, que contextualizó inicialmente el trabajo de artistas como Jaime Franco o Danilo Dueñas, entre otros, al final de la década de 1980.

Esta diversificación del poder de visibilización, propio del fomento a la creación y la circulación de las prácticas artísticas en Bogotá, significó una apertura que sentó las bases para la adopción de un evidente pluralismo que se asentó en el campo artístico de la ciudad desde comienzos de la década de 1990.

La circulación dentro y fuera de la exhibición: los años noventa y un poco más

En 1994 apareció, bajo la dirección de Olga Marín, la sección “El martes de las artes”, en el periódico *El Espectador*. Aunque este espacio no fue el primero, ni el único o el último de su clase, fue significativo dentro de su género por la rigurosa periodicidad de su circulación, su admirable constancia –se mantuvo vigente durante varios años– y su aguda diversidad –se ocupó de divulgar discursos generados por diferentes profesionales del campo del arte y de visibilizar proyectos de distinta índole–. “El martes de las artes” demostró que un periódico no sólo es un canal de información sobre el campo artístico, sino también un espacio de circulación de las actividades que en él se producen. Cabe recordar, sin embargo, que dicha sección tambaleó cuando propagó una obra de Álvaro Barrios que hacía parte de sus célebres *Grabados populares*, porque a los editores del periódico les pareció un incomprensible derroche de espacio.³ El proyecto *Grabados populares* surgió a principios de los años se-

³ Álvaro Barrios, *Grabados populares*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999, Bogotá.



tenta, a partir de un trabajo de publicidad que realizó este artista en Barranquilla y que se extendió hacia otras ciudades y países en los años siguientes. Consistía básicamente en la publicación de una imagen en algún periódico que cobraba un valor económico “especial” por la posibilidad de que los lectores lo hicieran firmar y numerar posteriormente por el artista, siguiendo con ironía la convención del grabado tradicional, igualmente reproducible, que limita sus ejemplares legítimos. Los *Grabados populares* se revivieron en 1997 con motivo de la realización del proyecto “Do it”, una propuesta curatorial del suizo Hans-Ulrich Obrist en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y fueron divulgados en “El martes de las artes”, como se mencionó anteriormente.⁴

“Do it” era básicamente un libro de instrucciones para configurar piezas de importantes artistas contemporáneos del ámbito internacional, cuyos “originales” contaban con una limitada posibilidad de exhibición fuera de ciertos circuitos establecidos. Reviviendo diversos enunciados de Marcel Duchamp, como fueron sus propias instrucciones para generar obras a distancia, este proyecto se proponía revisar las concepciones que subyacen a la definición de arte en términos de la producción de objetos originales. El libro de instrucciones atacaba las nociones hermanas de originalidad, unicidad, autenticidad y singularidad de las que dependió la moderna “institución arte”, induciendo a su multiplicación –e incluso a su degradación–, al demandar significativas apropiaciones para su realización, la cual podía suceder simultáneamente en diferentes lugares. La idea central de este proyecto era que cualquier entidad o institución pudiera solicitar este libro si asumía el compromiso de realizar la exposición, documentar las obras en una publicación y remitírsela a Hans-Ulrich Obrist.

Cuando llegaba el momento de “recrear” las obras, los organi-

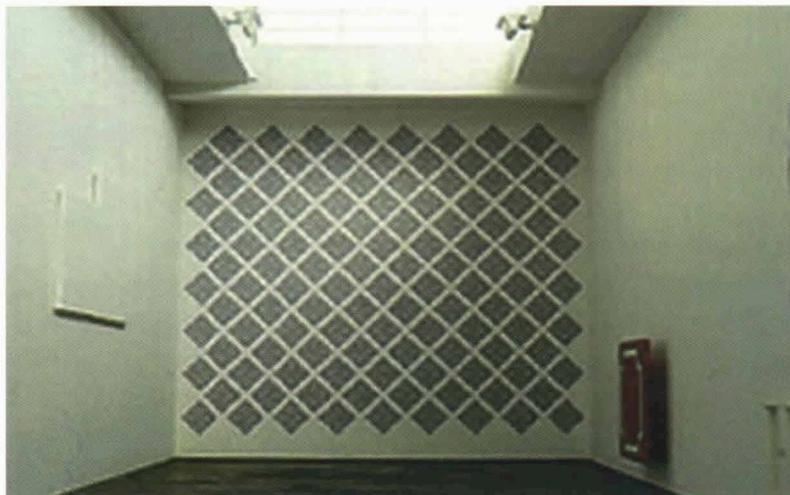
⁴ *Do it, hágalo usted*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1997.

zadores entraban en una especie de “teléfono roto” –ese popular juego infantil que parece celebrar la diseminación y la degradación del lenguaje–, porque tenían que interpretar instrucciones a menudo enigmáticas y oscuras. En Bogotá este *impasse* se solucionó complejizando aun más el latente proceso de dispersión de sentido del proyecto, porque se invitó a diversas personas del campo artístico a interpretar cada una de las “fórmulas”, generando unas segundas recetas que el equipo de montaje finalmente tenía que interpretar de nuevo para elaborar cada pieza. La versión llevada a cabo en Bogotá implicó que muchas obras distaran significativamente de sus “originales”, enfatizando la importancia de los contextos culturales y políticos desde los cuales fueron apropiadas e interpretadas.

“Do it” fue organizada en Bogotá por María Inés Rodríguez, quien desarrolló un seminario teórico complementario a la muestra, denominado “Estrategias paralelas para la difusión del arte contemporáneo”,⁵ que reunió experiencias artísticas provenientes de varios momentos y lugares, cuyo denominador común era el desbordamiento de los principios de exhibición. Curiosamente, en Bogotá se le dio más importancia a este encuentro teórico que a la exposición misma. El que las obras hayan requerido de estrategias de circulación adicionales a la exhibición evidenció que estos otros espacios se habían vuelto apremiantes para la puesta en público de los trabajos de investigación, crítica, teoría y periodismo cultural o cualquier otra forma de producción de discursos sobre el campo



⁵ María Inés RODRÍGUEZ, “Estrategias para la difusión de un seminario paralelo”, en *Do it, hágallo usted*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1997.



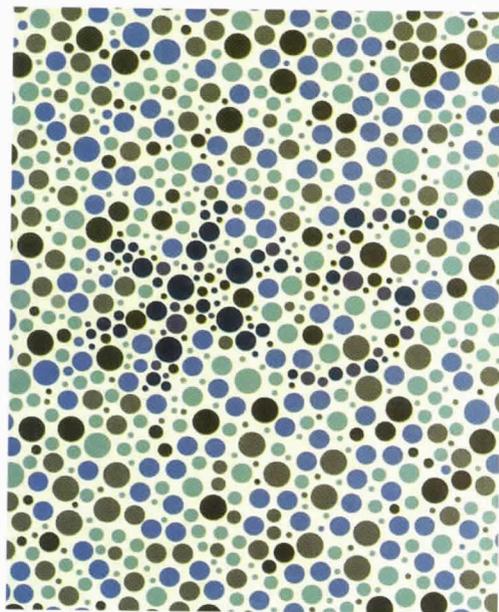
del arte. Lo mismo podría decirse acerca de las prácticas ligadas a la formación artística. No en vano en Bogotá los foros, encuentros teóricos o seminarios se han vuelto componentes imprescindibles dentro de cualquier proyecto artístico o cultural.

El seminario “Estrategias paralelas para la difusión del arte contemporáneo” incluyó 19 conferencistas, entre los cuales estuvo presente Álvaro Barrios, con una ponencia sobre sus *Grabados populares*. A esa ponencia los ciudadanos podían llevar el *Grabado popular* de la discordia, publicado el 4 de marzo de 1997 en el periódico *El Espectador*, para recibir la firma y numeración respectivas. Es interesante preguntarse por su verdadera diferencia con aquellos que no recibieron dicha legitimación propia del ámbito convencional del mercado del arte.

Otra ponencia que vale la pena destacar fue la de Jaime Iregui, que abordó un amplio número de experiencias en dos ámbitos interrelacionados: la exhibición de proyectos artísticos y la reflexión y discusión en torno a ellos. Para esta ponencia se alimentó de propuestas gestionadas por él mismo, con el respaldo de algunas entidades e instituciones, y con la participación de diversos profesionales del campo artístico. Una de ellas fue el proyecto “Tandem”, que implicó la participación de un amplio número de artistas en una serie de exposiciones como “Lejos del equilibrio”, “Atractores extraños” o “Modelos de realidad”. Esta propuesta también requirió de la realización de varias publicaciones, concebidas a manera de periódicos o tabloides, relacionadas con los problemas subyacentes a todo el proyecto, como también de una breve sección mensual dentro de la ya ci-

tada página "El martes de las artes". Algunas de esas publicaciones tendrían viabilidad como resultado de su proyecto "Transformaciones en cinco localidades", que consistía en talleres artísticos realizados en cinco zonas de la ciudad de Bogotá, en 1997, con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

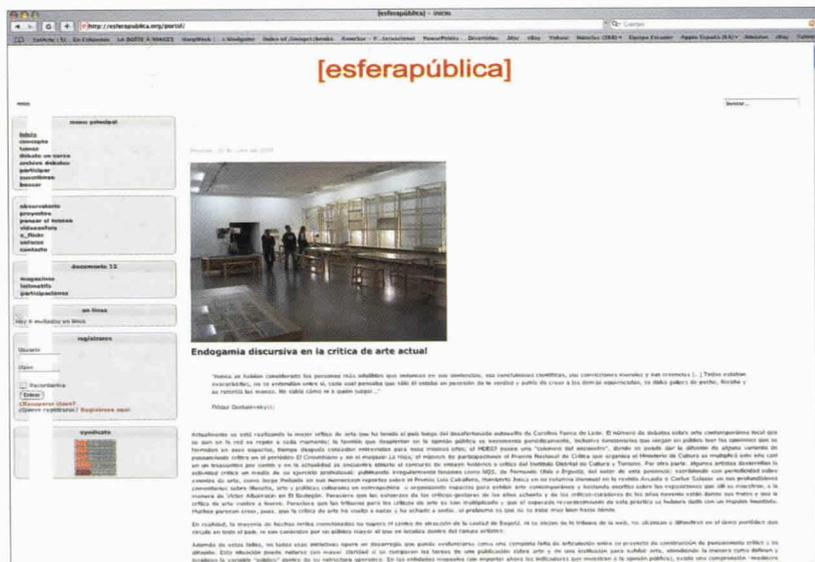
La evolución artística de Jaime Iregui lo llevó a desarrollar algunas prácticas complementarias. Junto con Carlos Salas y Danilo Dueñas, conformó el grupo que, en junio de 1991, generó *Gaula*, el primero de una serie de espacios alternativos de exhibición que aparecerían en la última década del siglo xx en Bogotá. Este espacio, de una corta existencia, marcó un hito dentro de las actividades artísticas de ese momento en la ciudad, convocando a diferentes miembros del sector artístico, e incluso de otros ámbitos, a participar en diferentes tipos de actividades que, además de la organización de muestras, apuntaban a la valoración y comprensión del arte producido en aquel momento. Una vez concluyó este proyecto, su espacio fue ocupado por otra propuesta medianamente similar llamada *Vena-arteria*, que intentó cruzar dos tipos de expe-



te de la ciudad, en donde permanecería abierto un año más bajo el irónico nombre de *Barbie*. En *Barbie* también se llevarían a cabo exhibiciones de objetos artísticos de carácter utilitario, que preluirían la función de espacios como *Tierra de Fuego* o *Astrolabio*, que surgieron años después con la participación de *Andrea Echeverri*, vocalista de *Los Aterciopelados*.

Jaime Iregui también participó en *Espacio Vacío*, una importante alternativa de proyectos de autogestión durante la segunda mitad de la década de los noventa en Bogotá, donde se concentrarían agudas y arriesgadas propuestas curatoriales que

riencias alternativas: una sala de exhibición y un bar, buscando solucionar los problemas de financiación, pero cerró antes de tres meses debido a las presiones de los vecinos. Este bar fue la tercera versión de una de las experiencias más influyentes en materia de rumba alternativa en la ciudad. La primera fue *Barbarie*, en el centro histórico de Bogotá, que igualmente por presiones de las "gentes de bien, de ambiente bohemio" del barrio *La Candelaria* tuvo que cerrar sus puertas antes de cumplir un año y moverse hacia el nor-



oxigenaron la actividad artística en la capital y que marcaron un interesante punto de contraste con las miradas institucionales. De estas experiencias de exhibición, como del proyecto "Tandem", surgiría el interés de motivar espacios de reflexión en torno a las prácticas del arte que dieron origen al *Archivo x*, entendido inicialmente como un grupo de intercambio de opiniones que posteriormente se convertiría en una publicación similar a otras realizadas por Iregui. Esta experiencia abrió el camino para el importante foro de discusión en Internet que se denomina actualmente *Esfera Pública*, que ha cimentado, desde el comienzo de la primera década del siglo XXI, la opción de encontrar un canal independiente a través del cual movilizar opiniones y posturas respecto a las diferentes problemáticas del sector de las artes, no sólo en Bogotá, sino en el resto del país. *Esfera Pública* ha reemplazado el antiguo esquema de publicar en los periódicos opiniones críticas cerra-

das a cualquier forma de debate, por foros constantes en donde se intercambian opiniones generadas desde diferentes frentes y saberes. Un espacio virtual que podría tomarse como una especie de antecedente en términos de su mirada es *Columna de Arena*, generada por José Ignacio Roca, desde finales de la década de los noventa, como respuesta a la ausencia de reflexión crítica en torno a las prácticas artísticas en Colombia.

De forma casi simultánea a la aparición de *Espacio Vacío* surgiría otra publicación denominada *Valdez*, gestionada inicialmente por Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, que fue perfilada como una revista de autor, planteando un interesante contraste con otros espacios de circulación de discursos en torno a las prácticas artísticas y culturales en Bogotá. Estos artistas emprendieron además la tarea de concebir una serie de exhibiciones, como "Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia", "El dibujo según...", "Como sellos" o "El traje del emperador", las dos últimas curadas por Lucas Ospina en la Galería Santa Fe.

Lo interesante de estas experiencias es que funcionaron claramente como situaciones alternas al medio artístico de la ciudad, en virtud de sus enfoques curatoriales, pero fueron financiadas como parte de la gestión del IDCT, entidad responsable de las políticas culturales de Bogotá. Esta curiosa colaboración entre lo institucional y lo alternativo no es potestad exclusiva de estos proyectos, sino que

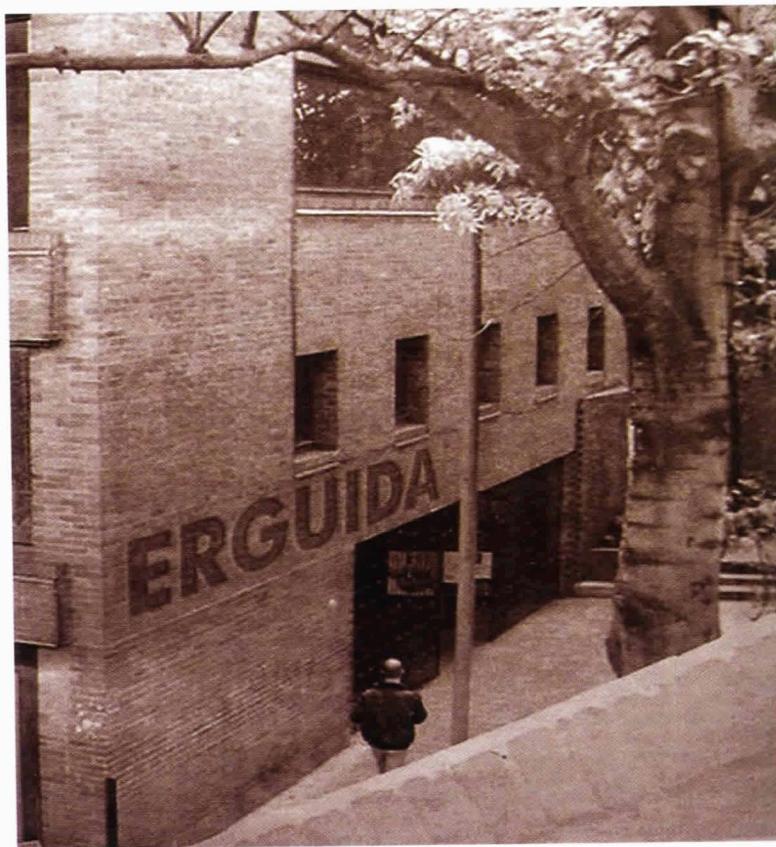


podemos verla en otras iniciativas. "Do it" fue una de ellas; concebida y organizada por curadores independientes, pero financiada por el Banco de la República, una de las instituciones más sólidas y hegemónicas en el campo cultural del país. Lo mismo ocurre con la Bienal de Venecia, uno de los certámenes alternos de más alto reconocimiento dentro de la ciudad, que ha realizado sus primeras cinco versiones con apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

La Bienal de Venecia de Bogotá surgió de las inquietudes de un grupo de estudiantes de arte de la Universidad Nacional, liderados por Franklin Aguirre, que se entendió como una respuesta a la lógica de operación de la bienal "original". Su interés era producir un evento local en lugar de uno global, partiendo de los ecos y resonancias que suscita la coincidencia nominal entre la ciudad italiana y el barrio del suroccidente de Bogotá. En sus diez años de existencia, la Bienal de Venecia de Bogotá ha transformado su relación con el entorno sociocultural que le sirve de límite, pasando de una diáfana y fluida colaboración a una tensa y compleja negocia-

ción. Las organizaciones que representan los intereses de la comunidad del barrio Venecia parecen no confiar tan pasivamente en las bondades universales del arte y se sorprenden de la visibilidad y el respaldo institucional del evento. Incluso ha sido necesario para los organizadores alquilar los espacios comunitarios, que anteriormente eran facilitados en forma gratuita, para la exhibición de los proyectos. Esto es un importante síntoma que mide la manera como un proyecto artístico se debilita cuando no examina críticamente sus efectos culturales ni sus enlaces contextuales o sociales.

A finales de los años noventa, otro grupo de estudiantes de arte, esta vez de la Universidad de los Andes, dio forma a la revista *Asterisco*, emprendida como un proyecto de autogestión encaminado inicialmente a la circulación de procesos de creación. Cada participante, escogido mediante una convocatoria, debería realizar la página que le había sido asignada, el mismo número de veces que el tiraje de la revista. Esta revista ha generado cada vez una mayor complejidad conceptual en sus criterios de curaduría y alcanzó en el 2004 la aparición de su séptimo número. En su realización han participado Bárbara Santos, Nadia Moreno, Luisa Ungar, Nicolás Consuegra, Mónica Páez y Margarita García. Este proyecto contó para su sexto número con el apoyo del IDCT y para el séptimo con el de la Bienal de Liverpool.



Arterio



En los primeros años que han transcurrido del siglo XXI han aparecido dos publicaciones adicionales: una enteramente independiente, orientada a la circulación de discursos teóricos y críticos en torno al arte, y la otra más cercana a la divulgación de las actividades del campo artístico. La primera es *Erguida*, realizada por Guillermo Vanegas desde las opciones políticas que ofrece el “*copy left*”⁶ y que, aun careciendo de un patrocinador, se distribuye gratuitamente para poner a circular, en diversos ámbitos, discursos de cierta complejidad conceptual. La otra publicación surgió hace un par de meses, combina comentarios críticos con reseñas informativas y los complementa con fuentes de información de varios tipos; es un periódico bimensual denominado *Arteria*, dirigido por Nelly Peñaranda, que si bien es gratuito, obedece a otro modelo de gestión que implica fundamentalmente la financiación por medio de pautas publicitarias. ■

⁶ En el mundo anglosajón, en donde no imperan los derechos de autor orientados a proteger la autoría moral y el patrimonio de quien genera un proceso creativo, sino el *copy right*, que implica el control sobre la circulación y explotación comercial de los resultados de dicho proceso, surgió el *copy left*, como un principio de resistencia a las maniobras y limitaciones propias de las corporaciones que administran tales derechos.



Transgresiones urbanas: construcción del espacio público mediante el vandalismo gráfico

Excusado Printsistem*

Sin embargo, el arte urbano es aún visto como la mancha en el rostro urbano. Personalmente creo que el color de nuestros aerosoles ayuda al paisaje urbano a florecer de intenciones poéticas.

Manifiesto del estencil. La verdadera historia del arte del estencil graffiti, por Blek le Rat, el pionero.

* Excusado Printsistem es un colectivo de intervención urbana (subversiva / visual / terrorista) y grupo de oración, productor oficial de *Excusado*, publicación inusual de distribución fortuita, versión *fanzine*, *stencil*, *sticker*, cartel y proyectos varios sin ánimo de lucro aparente; diseñadores en horario de oficina con pretensiones artísticas de ama de casa. El colectivo se crea a comienzos del 2003 en los pasillos de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional como respuesta a la carencia de proyectos independientes de acción directa en el entorno urbano y se establece como Printsistem en el 2004 replanteando su posición crítica frente al diseño académico y comercial, hacia la creación de espacios de comunicación no presencial que parten de la noción de un espacio público participativo. excusa2@hotmail.com - www.excusa2.tk.

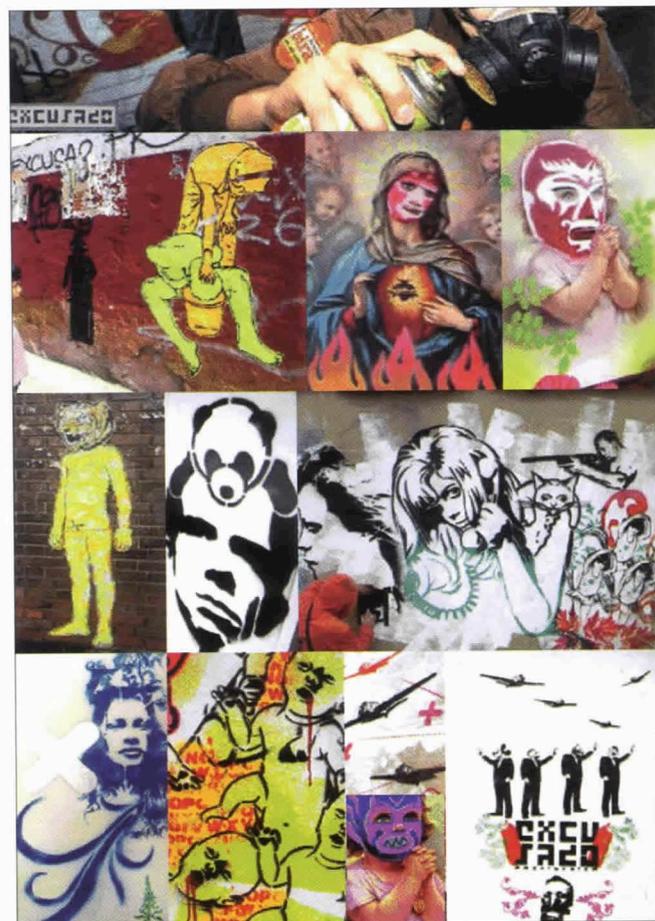
La idea central de *Transgresiones urbanas: construcción del espacio público mediante el vandalismo gráfico* consiste en explicar cuáles son nuestras posiciones y experiencias frente a tres aspectos que son fundamentales en nuestro trabajo, pero que en algunos casos no resultan evidentes al observar las intervenciones que realizamos de manera inconexa. Estos aspectos son:

- El espacio público;
 - El libre tránsito de imágenes como parte de la política cotidiana;
 - El diseño gráfico como disciplina de autor;
- Para ello vamos a partir de los dos términos que dan nombre a este texto:

- Transgresión: quebrantamiento, infracción o violación de una ley.
- Urbano: cortés, bien educado, de buenos modales.

Términos que claramente se encuentran en contraposición, pero que para nuestro caso, y el de muchos otros colectivos y personas vinculados al movimiento del arte callejero, son el eje fundamental de sus intervenciones, bajo una premisa muy sencilla pero que de entrada resulta incomprensible: *la transgresión del arte callejero es un acto contundente de urbanidad*. En otras palabras: *quebrantar, infringir o violar una ley al hacer un dibujo en la calle es muestra de cortesía, educación y buenos modales*.

Pero antes de entrar a tratar de explicar esta incongruencia, es pertinente contar un poco de la historia de Excusado para los que no conocen nuestro trabajo, ni saben de dónde surge.



Historia



El colectivo se conforma en marzo de 2003 en los pasillos de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional, como respuesta a la carencia de proyectos alternativos e independientes de intervención visual directa en la ciudad, buscando generar y fortalecer una corriente alternativa desde el diseño gráfico como una disciplina de autor y no como un simple trabajo de intermediario. Aquí es importante aclarar que somos un colectivo totalmente independiente; nuestra única relación con la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional es un diploma e innumerables intervenciones en pasillos, salones y baños.

El proyecto arranca sin mayores pretensiones con una publicación anónima de ocho páginas en papel periódico donde nos dedicábamos a criticar esa visión cerrada y comercial que se tiene del diseño gráfico en la academia. Eso nos llevó a explorar diferentes opciones desde las manualidades básicas que estábamos aprendiendo en la escuela, dándonos cuenta de que el diseño no se limita a una mesa de dibujo, un computador y una palmadita en la espalda. El diseñador también se dedica a mapear la ciudad desde las imágenes que genera, desde sus recorridos, desde sus intervenciones. Obviamente éste no fue un descubrimiento gratuito; influyeron de manera definitiva personas que encontramos en nuestro camino y que para nuestra sorpresa resultaron ser diseñadores gráficos en su gran mayoría.



Hoy en día, Excusado Printsystem es un colectivo de intervención visual que trabaja mediante técnicas de producción gráfica serial de bajo costo como el *stencil graffiti*, los *stickers* y el cartel; adicionalmente edita una publicación de distribución gratuita del mismo nombre de la cual se han publicado seis números con participación nacional e internacional.

Hasta la fecha, luego de tres años de trabajo continuo, se han realizado intervenciones directas en Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, Manizales y Barranquilla junto con la distribución nacional e internacional de su publicación gratuita. El colectivo adicionalmente ha participado en muestras, exposiciones públicas, conferencias, conversatorios, ponencias y proyectos editoriales nacionales e internacionales.

El principal proyecto de Excusado es la exposición pública "Desfase", que en su primera versión [el primer asalto] se realizó en asocio con el Museo de Arte Contemporáneo, el Observatorio de Juventud de la Universidad Nacional de Colombia, el programa "Bogotá sin indiferencia" y la Secretaría de Gobierno de la Alcaldía Mayor, la cual se realizó entre mayo 28 y junio 23 del 2005. En esta primera versión se contó con la participación de más de 30 colectivos y artistas individuales de las principales ciudades de Colombia, junto con trabajos de Barcelona, Valladolid y Sao Paulo.

El segundo asalto del colectivo fue "Desfase", planeado para realizarse hacia finales del 2006.

Ahora sí, luego de esta pequeña reseña del colectivo, entremos de lleno en el tema de las transgresiones urbanas.



Excusado PSTM no es una obra original; no es un tratado propiamente dicho; ni siquiera es el resultado de una investigación hecha con profundidad sobre ese período de la vida gráfica. Es un puñado de indagaciones, de apreciaciones y de estudios someros, que abarcan un sector relativamente amplio, aunque con limitaciones inevitables. Es una aportación a la comprensión de los problemas que la "Administración Escolar" y la "Didáctica", disciplinas aplicadas y normativas en una escuela destinada a formar profesores, necesitan examinar y poseer para imprimir a la educación del diseñador una dirección adecuada.

Introducción

Para esto, qué mejor que empezar con un pasaje de *Urbanidad y buenas maneras* (en memoria de Manuel Antonio Carreño), edición actualizada en 1990.

Ilustraciones del pasado, el perfil de la época

La vida de esa época se regía por una exquisita etiqueta. Los buenos modales eran norma principalísima en la educación. El manual de urbanidad y buenas maneras de Carreño daba la pauta.

Las costumbres, la cultura de aquella época, tenía mucha influencia europea; los muebles, los vestidos y demás útiles del hogar eran traídos de allí. Generalmente

se aprovechaba de la estadía de algún miembro de la familia o amigo para encargarle las cosas que se usaban.

Las gentes que en sus hogares vivían con comodidad, usaban frac, levita y cubilete, eran creyentes, sabían ser corteses con las mujeres, mostraban tiernos sentimientos, bailaban con destreza en los salones, y al otro día vestían la ruana y el zamarro, para alternar en las faenas del campo con los peones, artífices con ellos del desarrollo, y juntos desenvainaban el machete, echaban la pierna al caballo y penetraban en la selva para convertirla en campo de labranza y extraer sus productos, mientras sus mujeres, que no podían acompañarlos, aunque muchas sí lo hacían, aguardaban pacientes en el hogar el regreso del esposo, del hijo, del hermano, prendidas del rosario para alejar de ellos tantos peligros, y con las llaves de la despensa al cinto, haciendo rendir el tan difícil y trabajado capital, mientras los chiquillos las rodeaban preguntando cuándo volvería papá.



Para algunas generaciones, estas palabras suenan extrañas a sus oídos, desconocidas a sus ojos e inclusive observadas con cierto ánimo de hilaridad. Pero para este caso las citamos con el ánimo de evidenciar la transformación que ha sufrido la urbanidad de la mano del desarrollo de las ciudades. Hoy en día es difícil concebir la rutina diaria desde un manual de buenas maneras, sobre todo en un espacio que se transforma segundo a segundo obedeciendo a las necesidades y estrategias de supervivencia de los que habitan allí. En el mejor de los casos, el buen gusto hoy en día es una mezcla del contrabando de Taiwán, la novela de actualidad y *fashion tv*. Las faenas de trabajo se desarrollan esquina tras esquina, donde hombres y mujeres salen de sus casas, ya no para labrar el campo, sino para recorrer la ciudad, permanecer en ella y construirla. Y por ahí van otros, desenvainando sus marcadores y aerosoles, demarcando sus espacios, mientras sus chiquillos rodean la televisión sin preguntarse cuándo volverá papá o mamá.

Pensar en esta transformación de la urbanidad conlleva entonces una serie de cuestionamientos: ¿dónde comienza y dónde termina lo urbano?, ¿qué lo condiciona?, ¿cuáles son sus límites y reglas, si es que las tiene?

Nosotros asumimos estos cuestionamientos desde nuestro lugar de trabajo: el espacio público.

Espacio público

Parte fundamental de lo urbano es el espacio que habitualmente denominamos público, las maneras de interrelacionarnos en él, hacia él y con él. Cultural y legalmente obedecemos a comportamientos en este espacio que en muchas oportunidades no son congruentes con sus dinámicas, algunas de larga tradición y otras que aparecen desde la necesidad. La calle, como parte del espacio público, es el lugar por excelencia para el intercambio, para el encuentro y el recorrido de cualquier tipo. Allí realizamos intercambios constantes de productos, experiencias, conocimientos, emociones, sabores, olores, colores, imágenes.

Desde el comienzo de las ciudades, las plazas han ejemplificado el espacio público desde la reunión que genera una opinión, esa famosa opinión pública de la plaza pública. Sin embargo, resulta obvio que en las ciudades modernas el espacio público no puede limitarse a la suma de las plazas del centro de las ciudades. La opinión hoy en día se genera en los andenes, los periódicos, las vallas publicitarias, los volantes callejeros, muros y tantos espacios de tránsito como calles existen en una ciudad, junto con sus habitantes y desarrollos visuales, porque, visto desde aquí, este espacio público del que hablamos no es el asfalto sobre el cual caminamos día a día, sino lo que circula sobre él. Por eso resulta ilógica la famosa recuperación



del espacio público, para ello no sólo tendrían que desaparecer a cuanto vendedor ambulante estuviera en los andenes, sino que tendrían que uniformar a toda una ciudad para que camisetas, buses, vallas, carteles, graffiti, etc., no invadieran ese espacio público de amplios andenes sin personas.

Asumimos el espacio público como un entorno que debe ser participativo, esa es nuestra principal motivación a la hora de intervenir desde y sobre lo público: poner en circulación imágenes que estén por fuera de los estándares de las imágenes oficiales. Creemos que la ciudad, y más específicamente la calle, es un espacio de tránsito no sólo de personas y productos, sino también de imágenes, y en esa medida cualquiera debe tener la posibilidad de utilizarlo. Cuando se entiende así, resulta evidente que el espacio público no sólo se construye desde la adecuación de andenes amplios o de vías para llegar sin retraso a la oficina; es, por el contrario, una experiencia que atraviesa todas las formas de urbanidad en donde todos somos en algún momento habitantes o espectadores en un ejercicio constante de urbanidad de la vida en sociedad, del día a día de nuestro cotidiano.

El libre tránsito de imágenes como parte de la política cotidiana

Como la vida es de todos los días, así mismo a diario muchos mecanismos operan para indicarnos cómo ser un buen ciudadano, esto generalmente se resume en el buen comportamiento, la cortesía, los modales y de manera reiterada el *no rayar las paredes*.

Capítulo vi

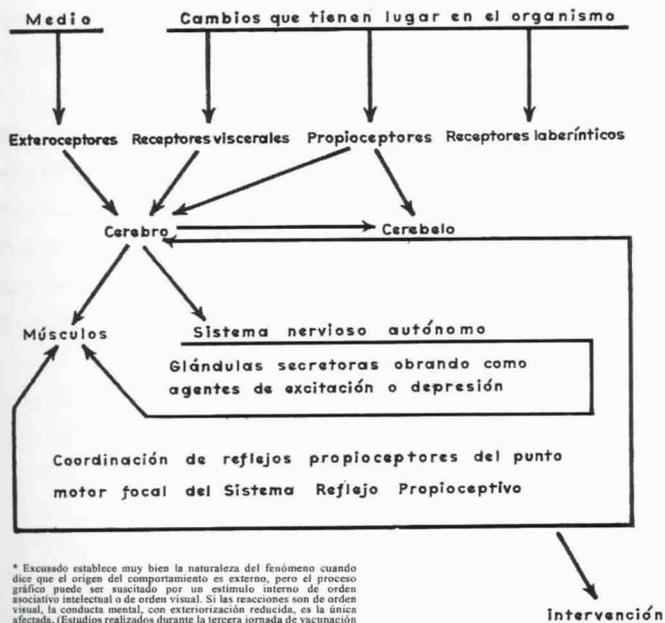
Modo de comportarnos fuera de la casa: en la calle.

No debemos maltratar los jardines, ni pintar, ni rayar las puertas y paredes de las casas.

De manera reiterada, éste es uno de los ejemplos más paradigmáticos en lo que se refiere al cumplimiento de las normas y las buenas maneras. Desde niños, ésta es una de las órdenes inmediatas que recibimos e interiorizamos, para posteriormente salir y en la calle reflejar esto como una buena conducta.

A pesar de ello, del condicionamiento constante que se mantiene sobre las intervenciones libres en la calle y emplazamientos públicos, es imposible desconocer que la vida diaria para cualquier persona se compone de un tránsito constante de imágenes, en su mayoría condicionadas por dinámicas institucionales,

DIAGRAMA DE UN ACTO VANDÁLICO VISUAL EN EL ESPACIO PÚBLICO*



* Excusado establece muy bien la naturaleza del fenómeno cuando dice que el origen del comportamiento es externo, pero el proceso gráfico puede ser suscitado por un estímulo interno de orden asociativo intelectual o de orden visual. Si las reacciones son de orden visual, la conducta mental, con exteriorización reducida, es la única afectada. (Estudios realizados durante la tercera jornada de vacunación de diseñadores gráficos. Mayores informes en WWW.EXCUSA2.TK)

comerciales y publicitarias. En sí mismo, esto no representa un problema; en torno a las imágenes comerciales e institucionales se han construido las ciudades modernas. Pero paralelo a este flujo de imágenes condicionadas, todo individuo convive con un tránsito de imágenes libres, propias o prestadas, desde la fotografía del álbum familiar, hasta el dibujo desprevenido que se hace en la última hoja de un cuaderno. Imágenes que culturalmente se han limitado a espacios íntimos, pero que eventualmente se comparten.

Aquí aparece el problema: cuando el espacio público se restringe a los imaginarios institucionales y comerciales, se está atentando contra las políticas cotidianas. Es importante aquí tener una visión clara del término política, independiente del partidismo convencional. El ser humano sigue siendo un "animal político", en el sentido griego de la palabra. Sean cuales

sean las imprecisiones del sistema global, no ha renunciado a expresarse, en la calle, mediante su voto o de algún otro modo.

Cuando una persona de cualquier condición, edad o sexo sale a la calle a colocar una imagen en un lugar público, independiente de su contenido, intención o técnica, está ejerciendo un acto de alto contenido político, cuestionando de manera radical las dinámicas del tránsito de imágenes convencional. De manera directa está ejerciendo su derecho de compartir imágenes de una manera libre, sin tener que pagar por un espacio que por derecho le pertenece.

Y es que en la mayoría de los casos las imágenes anónimas que aparecen en la calle se quedan en el evento anecdótico de la imagen inconexa del resto de marcas que aparecen día por día en paredes, baños, buses, postes, puentes... en la risa o la rabia que produce encontrar una imagen en una fachada recién pintada. Difícilmente nos detenemos a pensar que esa imagen está conectada con otras tantas a lo largo y ancho de una ciudad, con motivaciones tan diversas como: *Juan ama a María* o *Los gringos nos invaden*.

Nuestra intención es generar espacios de encuentro entre la ciudad de unos y de otros, espacios donde se compartan imágenes e imaginarios, aprovechando los vacíos y grietas que existen en el imaginario oficial de una ciudad, desarrollando un tránsito donde la mirada deje de estar condicionada por las imágenes de unos pocos. Esto lo hacemos saliendo a la calle y compartiendo imágenes de nuestro cotidiano, imágenes que nos gustan por una razón u otra, que transformamos y colocamos de manera libre tratando de ser congruentes con nuestra visión de la calle como parte de un espacio público participativo, narrativo y en constante construcción. Esto lo hacemos desde nuestra disciplina: el diseño gráfico.

El rol del diseñador / artista

El rol del diseñador gráfico, como el de todas las demás profesiones, cambia. El diseñador gráfico ha pasado de ser quien interviene comercial e institucionalmente con su gráfica la ciudad, como lo fue en las últimas décadas del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, a ser también quien reflexiona, interviene anónimamente y camina de un lugar a otro en una ciudad, buscando referentes y zonas de difusión para su trabajo personal.

Excusado, como proyecto gráfico, se estructura sobre la premisa del diseño por el diseño. No creemos que la frontera entre el arte y el diseño esté determinada por la existencia de un cliente y una mesa de dibujo. También se diseña por gusto, no sólo por dinero, y en esa medida nuestro trabajo no depende de terceros, no está condicionado por el gusto, religión o partido político al que pertenezca el cliente de turno. Respetamos profundamente la visión y el trabajo de los diseñadores con horario de oficina; sin ellos no sería posible la existencia de un proyecto como el nuestro. Pero el diseño no comienza a las 8 a.m. ni termina a las 5 p.m. Diseñar, desde nuestra experiencia, está asociado con la forma de acercarse a lo cotidiano y desde ahí a lo alterno. Muchos parcializan el diseño sobre el proceso gráfico de tomar una hoja y un lápiz, hacer un boceto, llevarlo al computador, imprimirlo y cobrar. Nosotros creemos que puede y debe ir más allá, no sólo en términos prácticos, sino sociales, lúdicos y comunicativos.

Se aprende mucho más sobre carteles pegándolos que diseñándolos, preparando el engrudo y ensuciándose las manos. Sólo se puede entender cómo funciona la gráfica observando las reacciones en la calle cuando alguien repara en ese trozo de papel y se detiene a leerlo a pesar de no ofrecer salvación, dinero o productos.

El diseñador, por encima de ser un mero productor de piezas inconexas, es un individuo con la capacidad de utilizar un saber gráfico específico que tiene presencia en los modos de pensar una ciudad, en la generación de políticas simbólicas públicas y en la investigación sobre la ciudad. El diseñador gráfico interviene la ciudad actual, pero no sólo desde la opción de crear piezas para un cliente vinculado al mercado y a la promoción de sus mercancías, sino frente a otras necesidades que demandan asumir las grandes cuestiones universales de hoy, como son el espacio público, la convivencia multiétnica y pluricultural o las exigencias para reconocer la calle como un espacio de encuentro e intercambio.

En este orden de ideas, en Excusado trabajamos, de manera paralela al trabajo de intervención visual, en proyectos destinados a generar una conciencia participativa en espacios públicos, por un lado, realizando talleres donde se enseña desde la técnica cómo se puede participar y compartir libremente en sociedad desde imágenes propias. Hasta la fecha hemos realizado talleres en barrios, colegios, universidades y eventos institucionales dirigidos a jóvenes y niños.

Y por otra parte, con "Desfase", un proyecto de exposición enfocado a la divulgación del trabajo de intervención urbana que se está realizando a nivel local y nacional principalmente, y que pretende, a largo plazo, constituirse anualmente como el escenario ideal para socializar el trabajo que realizan diseñadores y artistas independientes mediante la acción directa en las calles.

A manera de conclusión

Si aún no resulta claro por qué compartir imágenes con los demás y hacerse partícipe del espacio público es un acto de urbanidad, concluimos con otra cita de *Urbanidad y buenas maneras*, que los va a dejar más confundidos.

Capítulo II. Urbanidad

Las leyes de urbanidad, en cuanto se refieren a la dignidad, y a las atenciones que debemos a los demás, rigen en todos los tiempos y en todos los países civilizados de la tierra. ■

ISBN 978-9589-029916



9 789589 029916



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO
www.utadeo.edu.co