

Natalia Pérez Torres

**O LUGAR DO *GRAFFITI* NO CENTRO DA BOGOTÁ
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do grau de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientadora: Prof. Dra. Alicia Norma González de Castells.

Florianópolis
2015

Natalia Pérez Torres

**O LUGAR DO *GRAFFITI* NO CENTRO DA BOGOTÁ
CONTEMPORÂNEA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Florianópolis, 9 de março de 2015.

Prof.^a Adriana Marques Rossetto, Dra.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Alicia Norma González de Castells, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Cesar Floriano dos Santos, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Margarita Nilda Barreto Angeli, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Para Carlos e Bruno.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a todas as pessoas envolvidas na realização deste trabalho e na minha experiência no Brasil neste tempo todo.

À minha família –Sara e Camilo– pela confiança e motivação permanentes e pelo carinho e a força que me deram de longe e de perto. Gratidão especial, mãe, pela sua ajuda na etapa da escrita e pelo apoio nos momentos de maior vulnerabilidade.

Ao Carlos pela companhia nesta caminhada mesmo antes de começar. Muito obrigada pela presença e incentivo e por acreditar nos meus projetos. Gratidão por ter vindo para andarmos este trecho juntos.

À professora Alicia González de Castells, minha orientadora, por ter me dado confiança e autonomia no desenvolvimento da pesquisa. Muito obrigada pela sua generosidade e apoio constantes para além das questões acadêmicas.

Aos professores Cesar Floriano e Eduardo Castells (R.I.P), integrantes da banca de qualificação pelas valiosas sugestões. Meus agradecimentos também à professora Margarita Barreto e ao professor Luiz Eduardo Fontoura pela participação na defesa.

A todos os professores do mestrado e aos colegas da turma, especialmente ao Edson Ávila Wolff pela sua amabilidade. Gratidão à Adriana Vieira pela ajuda com as questões burocráticas do curso.

Aos meus amigos devo imensos reconhecimentos. À Adriana Sánchez e ao Byron Vélez, meus irmãos na ilha, pelo carinho, apoio e aconchego que me ofereceram generosa e cotidianamente especialmente nos tempos difíceis. Gratidão especial ao Byron pela colaboração com a busca de algumas das imagens que fazem parte do trabalho. Ao Alejandro Lasso e à Fernanda Savicki pela acolhida, confiança e por terem me providenciado o melhor lugar para morar. À Diana Morales, José Bran e David González pela amizade e solidariedade, e pela sua disposição para me ajudar com as questões domésticas. À Ana María Mujica pela presença confortante e alegre fora das aulas e das fronteiras, e ao Carlos López por compartilhar a descoberta da fotografia quanto possibilidade. Agradecimentos ao Jaime Lozano pelo auxílio nos momentos de necessidade e ao Luís Fernando Arcaro pela sua

incomparável gentileza. Enfim, agradeço ao Miguel Guayasamin e Ana María Ortegón pelos prazerosos momentos compartilhados no Campeche.

À família Piantino –Ivanilda, Oberdan, Janaina, Dan e Patrícia– pela gentileza com que me acolheram no seu lar e me fizeram sentir na minha própria casa. Um especial agradecimento à Patrícia por ter me dado ao Bruno, bicho adorado, parceiro amoroso e brincalhão que alegrou os meus dias todos.

À Fátima Cerante pela amizade que tecemos nos nossos passeios matutinos com os cachorros. Grata pelas múltiplas reflexões vitais compartilhadas e os momentos agradáveis ao redor do sorvete e do café.

À Aline e à Julia do SAPSI pela escuta aberta, sincera e comprometida até a etapa final deste processo.

Aos colegas do NAUI pelos muitos encontros instigantes, e muito especialmente ao Dagoberto Bordin pela leitura do texto e a revisão do português. Agradeço também à Jeana Santos pela sua disposição para traduzir o meu portunhol em outros momentos do mestrado.

Aos coletivos de graffiti e aos grafiteiros em Bogotá que me dispensaram um tempo precioso na pesquisa de campo e me ensinaram os múltiplos vieses dessa prática na cidade: Colectivo Toxicómano Callejero, Crix, Rems, Cam e Diego Pékerman. Obrigada também àqueles que dia a dia preenchem a cidade com sua arte e nos obrigam a olharmos e pensarmos a vida urbana para além do evidente.

Ao Edilberto Guerrero, prefeito da localidade de La Candelaria, ao Germán Gómez da Secretaría Distrital De Cultura, à María Alejandra Malagón e ao Sergio Rojas do Instituto Distrital de Patrimonio Cultural e ao arquiteto José Antonio Peláez da prefeitura local pelas entrevistas concedidas em Bogotá.

Ao Instituto Brasil Plural (IBP), pelo apoio financeiro na pesquisa em campo realizada em Buenos Aires no segundo semestre de 2012.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos durante os dois anos do mestrado.

Es usual explicar el graffiti como la necesidad de los seres humanos de representar su realidad. Para explicarlo se rastrea hasta las cavernas: bisontes, manos rojas, cacerías. Esta manera de comprenderlo lo convierte en un fenómeno de larga duración inherente a la humanidad: la expresión creativa, el origen de las artes. Pero el vínculo con la historia es más evidente en sociedades urbanas, complejas, de distribución inequitativa, donde gente molesta, aburrida, agotada, ha usado los espacios públicos visibles y disponibles de la calle para mostrar su descontento divergente, alterando la inercia, dejando huellas, marcando propia la ciudad. Paredes con mensajes rápidos hechos con pedazos de carbón. Escribir contra el rey tiene sentido si se hace en la pared de la casa de gobierno, contra la iglesia en las puertas de la catedral, pegar quejas con puntillas, mensajes sencillos, directos. Dibujos rápidos, ofensivos, burlescos, indignados, caricaturas de la autoridad, consignas políticas como un desafío, como una manera de hacer visible la incapacidad del sistema de controlarlo todo. La fisura. [...]

Memoria rechazada, ilegítima, sucia, impertinente, barata, desechable, memoria próxima de quienes transitan la calle y la habitan, de vendedores de periódicos, volanteros, aviseros, voceadores, prostitutas, emboladores, vendedores ambulantes, taxistas, policías, vigilantes, recicladores. Memoria en constante conflicto y que obedece a la necesidad de la economía del tiempo, del espacio y el dinero, memoria tangible y contundente que para muchos es mejor no tocar, no rastrear, no documentar, no pensar, por sucia, pero sobre todo por sincera.”

[{-} – Stinkfish, 2014].

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender o lugar do *graffiti* no centro da cidade contemporânea. Partindo do pressuposto de que se trata de um fenômeno urbano em permanente transformação e que, ao mesmo tempo, é uma prática cultural coletiva sujeita a diversas formas de conflitos entre os atores que transitam pelos centros urbanos, se discute o *graffiti* como uma prática chave para pensar as configurações espaciais existentes no cotidiano das cidades.

Enquanto uma das manifestações da cidade contemporânea, o *graffiti* é por sua vez uma possibilidade de leitura e de análise do urbano que permite tratar e problematizar aspectos relativos ao lugar dos sujeitos nas urbes, às formas de apropriação dos espaços públicos, à construção da paisagem urbana e à criação de dispositivos políticos funcionais à invenção de uma imagem de cidade, entre outros.

Para o estudo desses aspectos citados foram analisados os *graffitis* na cidade de Bogotá, Colômbia, assumindo-os por sua vez como uma prática atravessada por diferentes tensões procedentes de esferas políticas, institucionais, culturais e sociais que remetem em parte à dialética local-global. Se bem que não seja um fenômeno novo nessa cidade, as peculiaridades que apresenta hoje o situam entre duas posições em tensão: como uma linguagem visual aceita e reconhecida em diferentes esferas, mas no conflito de se manter como uma prática política, ou seja, como *outra* forma de posicionamento e de contestação de uma realidade social particular.

Palavras chave: *graffiti*, centros urbanos, cidade contemporânea, Bogotá

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the place of *graffiti* in the downtown of the contemporary city. Assuming that it is an urban phenomenon constantly changing and at the same time, it is a collective cultural practice that is subject to various ways of conflicts between actors who move to urban centers, we discuss the *graffiti* as a key practice for think existing spatial configurations in everyday life of cities.

As one of the manifestations of the contemporary city, the graffiti is also a possibility to read and understand the urban category, and can treat and discuss aspects related to the place of individuals in large cities, the forms of appropriation of public spaces, the construction of the urban landscape and the establishment of functional political devices to the invention of a city image, among others.

For the study of these aspects were analyzed *graffitis* in Bogotá, Colombia, taking them in turn as a crossed practice by different tensions coming from political, institutional, cultural and social spheres that refer in part to the local-global dialectic. While not a new phenomenon in this town, the peculiarities that it today presents put it between two positions in tension: as a visual language accepted and recognized in different fields, but in the conflict to remain as a political practice, ie how otherwise positioning and response of a particular social reality.

Keywords: *graffiti*, downtown, contemporary city, Bogotá

LISTA DE FIGURAS

1. *Graffitis* bogotanos na década de 2000. Tomadas de: <https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/3785010060/> e <https://lideresxbogotablog.files.wordpress.com/2013/08/graffiti-2.png>
2. *Graffiti* do Colectivo Toxicómano Callejero no bairro Chapinero em Bogotá. Tomada de: <https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/6792874074/>
3. Mural do artista italiano Blu, no Distrito Villa Urquiza em Buenos Aires.
4. Taki 183, um dos primeiros grafiteiros de Nova Iorque. Tomada de: <http://arteyculturaurbano.blogspot.com.br/p/h.html>
5. *Tags* no Centro de Bogotá e *Tag* Fenómenos Crew (Detalhe).
6. *Graffiti* no metrô de Nova York. Tomada de: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2512365/A-ride-1980s-New-York-Amazing-photographs-New-York-City-subway-30-years-ago.html>
7. *Tag* de CornBread em Filadelfia. Tomada de: *Eclectica. Revista de Estudios Culturales*. (Espanha), n. 3, p. 33-47, janeiro 2015.
8. Cartaz do Filme de 1983 *Wildstyle*. Tomada de: *Eclectica. Revista de Estudios Culturales*. (Espanha), n. 3, p. 33-47, janeiro 2015.
9. *Graffitis* no Muro de Berlim. Tomada de: http://www.aacadigital.com/imagenes/articulos/20140930fig_2.jpg
10. Cartaz da greve universitária em Paris em 1968. Tomada de: <http://www.taringa.net/posts/offtopic/76896/Afiches-y-graffitis-del-MAYO-68.html>
11. *Graffiti* nas ruas de Paris no final da década de 1960. Tomada de: <http://disonancias-zapata.blogspot.com.br/2013/07/graffitis-del-mayo-frances-1968.html>
12. Stencil político em Nicarágua a propósito da revolução sandinista em 1979. Tomada de: <http://www.justseeds.org/blog/images/Nicaragua-01.jpg>
13. *Graffiti* em um bairro popular de Lima, Peru, pedindo liberdade para o líder do grupo guerrilheiro do Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, em 1992. Tomada de: http://dialogo-americas.com/es/articles/rmisa/features/regional_news/2011/12/27/aa-peru-shining-path

14. *Graffiti* no período da ditadura brasileira. Tomada de: <https://resistenciaemrquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/>
15. Pichadores no centro de São Paulo. Tomada de: <http://subsoloart.com/blog/category/pixacao/page/18/>
16. Ilustração feita para a revista Fórum com arte de Alexandre de Maio em 2012. Tomada de: <http://subsoloart.com/blog/tag/cripta/>
17. *Graffiti* fotografado por Brassai. Tomada de: <http://imgkid.com/brassai-graffiti-photography.shtml>
18. Propaganda e *graffiti* misturados em Buenos Aires.
19. Stencil em Bogotá.
20. Mural do *crew* APC no centro de Bogotá.
21. Exemplo de *culture jamming* em Inglaterra. Tomada de: <http://sobadsogood.com/2012/07/22/22-brilliant-examples-of-culture-jamming/>
22. Intervenção do *Banksy* em uma cabine telefônica em Londres. Tomada de: <http://banksy.co.uk/out.asp>
23. *Paste up* do *Obey Giant* em um caminhão em Seul. Tomada de: https://www.facebook.com/ObeyGiant/photos_stream?ref=page_internal
24. Intervenção de *Space Invaders* em Bruxelas. Tomada de: <http://www.blendbureaux.com/invading-brussels/>
25. Cartaz do Colectivo Bogotá Street Art divulgando uma jornada de estampado de camisetas com desenhos *graffiti*. Tomada de: <https://www.facebook.com/BSABogotaStreetArt/photos/pb.192135387573727.-2207520000.1425055598./431120933675170/?type=3&theater>
26. *Graffiti* de Eliot Tupac na Calle 26 em Bogotá.
27. Intervenção do grafiteiro Crix no centro de Bogotá.
28. Templete del Libertador com *graffiti* e pichações. Parque de Los Periodistas, Bogotá.
29. Panorâmica noturna do centro de Bogotá. Tomada de: http://www.revistadiners.com.co/file/Noticia/bogota2_604x327.jpg
30. Plano político de Bogotá. Tomada de: <http://www.festivaldecorosintegracion.com/wp-content/uploads/2015/01/mapa-localidades-festival.jpg>
31. Campanha de expectativa do Movimento 19 de Abril (M19) no jornal El Tiempo em 1974. Tomada de: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Cartel_p

ublicitario_M19_-_Peri%C3%B3dico_El_Tiempo_-_17_enero_1974.png

32. *Graffiti* do Ernesto “Che” Guevara na Universidad Nacional. Tomada de: <http://www.homohabitus.org/blog/imgs/plazaChe.jpg>
33. *Graffiti* de Camilo Torres Restrepo na biblioteca da UN. Tomada de: <http://mikesbogotablog.blogspot.com.br/2011/09/national-university-open-air-canvas.html>
34. Intervenção do “Sr. Rayón” na Universidad Nacional. Tomada de: https://www.facebook.com/SrRayon/photos_stream
35. Capa do fanzine “El Visajoso” do Colectivo Toxicómano Callejero. Tomada de: http://www.flickr.com/photos/toxicomano666/3505292798/in/p_hotostream/
36. Fanzine do grupo Excusado Printsystem. Tomada de: <http://revista.escaner.cl/node/1117>
37. Graffitis no acesso ao Chorro de Quevedo, um dos ícones da fundação da cidade.
38. Benjamin, um dos guias do “Graffiti Tour” em Bogotá, explicando o significado da intervenção do Toxicómano.
39. Diego Pékerman falando sobre o lugar do graffiti na cidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
Da cidade para os estudos sobre a cidade	1
As ruas gritam: memória!	3
Longe do objeto de estudo	6
A maneira de roteiro	10
1. O GRAFFITI	13
1.1 AS DISTINÇÕES: GRAFFITI, PICHÃO, ARTE URBANA, PINTURA MURAL E PÓS-GRAFFITI	17
1.1.1 <i>Graffiti</i>	17
1.1.2 Pichão	28
1.1.3 Arte urbana, pós-graffiti e pintura mural	36
2. ATUALIZANDO UM FENÔMENO EM TRANSFORMAÇÃO	47
2.1 “Sistema graffiti”	47
2.2 Dimensões do <i>graffiti</i>	53
2.3 Efemeridade e proibição: características constitutivas em debate	58
2.4 Um contra-uso do espaço público?	62
2.5 Arte pública e <i>graffiti</i>	65
3. O LUGAR DO GRAFFITI NO CENTRO DA BOGOTÁ CONTEMPORÂNEA	69
3.1 O centro de Bogotá	72
3.2 Transitando pela história do <i>graffiti</i> bogotano	77
3.2.1 <i>Graffiti</i> e resistência na Universidad Nacional	81
3.2.2 O “Sr. Rayón”	84
3.3 A (re)efervescência do <i>graffiti</i> na cidade	87
3.3.1 Diego Felipe Becerra e a Criação da Mesa Distrital de Graffiti	91
3.4 Uma arte urbana em tensão: O <i>graffiti</i> e o patrimônio	93
3.5 O “ <i>graffiti tour</i> ”	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
GLOSSÁRIO	105
REFERÊNCIAS	107
ANEXO A – Entrevistas	117

INTRODUÇÃO

Da cidade para os estudos sobre a cidade

Este trabalho é o resultado de uma série de reflexões sobre a cidade que têm me acompanhado nestes anos, depois da minha formação como licenciada em Ciências Sociais, em 2006, pela Universidad Pedagógica Nacional, na Colômbia. Longe do campo laboral que supostamente devia ter ocupado, a escola, a experiência de trabalho em processos de formação para a cultura cidadã¹ na Secretaria Distrital de Movilidad (SDM), em Bogotá, me trouxe um novo olhar sobre a cidade em que nasci. Graças à oportunidade que tive de mergulhar nas profundezas de sua malha urbana ao longo de quatro anos (percorrendo bairros, trabalhando com comunidades, organizando campanhas pedagógicas nas ruas, visitando creches, escolas e universidades, e propondo estratégias educativas para a educação no trânsito), me deparei com um novo campo de interesse acadêmico que de alguma maneira sempre esteve invisível para mim: a cidade.

Aquela imagem da cidade imensa e caótica que aparecia o tempo todo no trabalho começou a se manifestar para além de sua estrutura física e suas problemáticas sempre urgentes. Acostumada a vê-la da janela do ônibus ou nos percursos cotidianos a pé ou de bicicleta, Bogotá foi tomando forma na minha cabeça como um grande cenário onde pessoas diferentes com interesses diversos colocavam em jogo suas expectativas de mundo, suas formas de convívio e os conflitos derivados disso. Pela primeira vez a questão do conflito² abarcava

¹ Genericamente cultura cidadã é a maneira como se conhece na Colômbia o conjunto de práticas de corresponsabilidade geradas dentro do conjunto social que possibilitam o convívio e fomentam o sentido de pertença através de mudanças coletivas e graduais de comportamento por parte dos cidadãos. Cultura cidadã também é uma proposta política e uma das bases principais dos programas do governo do ex-prefeito de Bogotá Antanas Mockus, nos períodos 1995-1997 e 2001-2003 que representou mudanças significativas na cidade em aspectos como a economia de água, a redução da criminalidade, o comportamento tributário e a convivência nas ruas. Para uma ampliação do conceito de cultura cidadã como o desenvolvido na Colômbia e especificamente em Bogotá podem-se acessar as informações da Organização “Corpovisionarios” através do site <http://www.corpovisionarios.org>.

² Entende-se a questão do conflito como uma série de problemas crônicos não resolvidos e que tem mantido num estado de guerra permanente a Colômbia, particularmente na sua histórica republicana. De acordo com o levantado por

outros significados para além do bélico (tão naturalizado pelo povo colombiano) e se apresentava como um elemento chave para tentar compreender as dinâmicas citadinas que configuram o tecido urbano.

Com essa descoberta em mãos e com a experiência que tinha acumulado no setor público, soube para onde orientar meus interesses acadêmicos e profissionais. Aquela busca me levou a procurar um curso de pós-graduação que me permitisse continuar a desenvolver minhas perguntas sobre a questão dos conflitos no e pelo espaço público, e que me provesse, ao mesmo tempo, de ferramentas para melhorar as estratégias com que eu já lidava no trabalho. Foi então que cheguei à Especialização em Espaço Público da Pontificia Universidad Javeriana, em meados de 2010. Ali se abriu outra perspectiva sobre a cidade na qual arquitetos, advogados, engenheiros e sociólogos estavam pensando a questão urbana através do espaço público como elemento estruturador. Aquele ponto de vista interdisciplinar foi vital no só para matizar o discurso pedagógico que trazia comigo, mas para me apropriar, aos poucos, de novos raciocínios enquanto transitava pelo mundo da arquitetura e do urbanismo, e suas linguagens começavam a ser cotidianas e atraentes para mim.

Embora houvesse iniciado meu percurso pela especialização com a proposta de um projeto para tentar compreender a maneira como as crianças percebem e interagem com o espaço público, as questões relativas à história das cidades, à participação cidadã, ao planejamento urbano, ao âmbito jurídico da cidade e especialmente aos aspectos sociológicos e antropológicos presentes no espaço urbano foram determinantes na mudança de foco que veio depois. Decidi então, como parte do trabalho final da disciplina “Prevención y gestión de conflictos en el espacio público”, apresentar como proposta temática o estudo da relação entre espaço público e a memória social (esta última uma categoria que na verdade estava desempoeirando do trabalho da graduação³) para fazer confluír, enfim, as duas coisas com as que até

Andrea Pérez Fonseca (2008), o conflito colombiano é de caráter interno e político, e se apresenta na forma de guerra irregular. A violência, nesse sentido, cumpre um papel crucial como expressão do conflito tanto no campo quanto nas cidades.

³ O trabalho de graduação, intitulado “Investigación cualitativa e historia oral: una propuesta para la enseñanza de las ciencias sociales escolares”, estruturou-se na linha de pesquisa “Formación política y reconstrucción de la memoria social” e teve como eixo a criação de processos de reconstrução coletiva da história e de recuperação da memória social com estudantes de ensino

aquele momento eu tinha gostado mais de trabalhar e me sentia com maior vontade de refletir e pesquisar.

Motivada pelo apoio do professor Gilberto Bello que tinha considerado interessante a minha proposta para as características do curso (mais focado no desenvolvimento de projetos arquitetônicos para o espaço público), aventurei-me a falar pela primeira vez do *graffiti*⁴ como fenômeno urbano contemporâneo que podia dar conta da natureza conflitiva da construção da cidade do ponto de vista das práticas dos seus moradores. Considerando que o *graffiti* estava em um momento de efervescência em Bogotá, e que as imagens que se multiplicavam nos muros das suas ruas remetiam em muitos casos à questão do conflito social e armado da Colômbia, considerei pertinente observar a questão da construção das memórias no âmbito urbano simultaneamente às formas de apropriação dos espaços públicos. Uma grande ambição para um trabalho final de uma disciplina de umas poucas semanas de duração, mas que abriu definitivamente o meu caminho aos estudos sobre a cidade.

As ruas gritam: memória!

Para além do documento final que apresentei, a escolha do *graffiti* como eixo analítico daquele artigo também não foi por acaso. Ciente do auge dessa prática na minha cidade e especialmente nos lugares que eu costumava visitar (o centro, o bairro Teusaquillo onde eu morava e o tradicional bairro Chapinero, principalmente) percebi que parecia estar se configurando um movimento de expressão cidadã nas ruas que ultrapassava a imagem corriqueira que as pessoas podem ter sobre o *graffiti* como um ato ligado à sujeira urbana: tratava-se de

fundamental de uma escola pública de Bogotá no período de 2004 a 2006. Dito trabalho foi elaborado junto com Luisa Fernanda Vargas Muñoz como requisito para a obtenção do título de licenciadas em Educación Básica con Énfasis em Ciencias Sociales da Universidad Pedagógica Nacional.

⁴ Acolhe-se a escrita da palavra na sua aceção italiana e em itálico, correspondente ao plural de *graffito*, derivada do termo *graffiare* (que, segundo o pesquisador português Ricardo Campos (2010) “designa marca ou inscrição feita num muro/parede”), não só porque é a mais utilizada tanto no próprio mundo da prática quanto no meio acadêmico, mas porque a diferença da forma como é escrita e definida no espanhol (grafiti: letrado o dibujo) e no português (grafite: carvão mineral do que se faz o interior dos lápis) consideramos que esta forma não permite lugar a confusões ou a possíveis reduções derivadas dos significados nestes idiomas.

intervenções bem mais elaboradas do ponto de vista estético e artístico, cheias de cores e mensagens, que mostravam questões vinculadas àquele momento histórico — especificamente sobre alguns acontecimentos políticos ao redor do governo do ex-presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) — e temas de variada natureza como a música, o futebol, a reivindicação das minorias e a crítica à sociedade de consumo, entre outras. Um panorama que a cidade já havia experimentado décadas atrás quando o *graffiti* era tido como veículo de mote político, destacando-se como ferramenta de expressão dos movimentos sociais urbanos, mas que parecia reaparecer neste século XXI sem um apelo tão ligado ao protesto social como desde o final da década de 1960.

Foi justamente a maneira de encarar o tema político o que mais me chamou a atenção em algumas expressões desse “novo” *graffiti* bogotano. Especificamente sobre a questão da memória social (tema delicado e muito controverso no meu país pelo que significa falar de memória enquanto o conflito continua) comecei a ver nas ruas alguns trabalhos muito bons, em grande formato, que focavam o interesse sobre certo perigo de esquecimento. Esta última questão, como colocada por Andreas Huyssen (2000), é pensada aqui em função de certo medo coletivo de esquecer que se apresenta a propósito do “excesso de memória” na nossa cultura. Quer dizer, mesmo na época de maior “explosão da informação e da comercialização da memória”, existe um risco latente de esquecimento gerado pela dicotomia memória-esquecimento que faz com que criemos “estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada”. No caso da Colômbia, e especificamente em Bogotá, o *graffiti* emergiu como estratégia pública atrelada à necessidade também pública de falar em memória nos últimos anos. Daí que Bogotá, pela sua particularidade social e política, possa ser tida como uma unidade representativa do *graffiti* na América Latina na contemporaneidade.

Retomando meu pensamento sobre esse fenômeno, pensei no momento que aquilo era uma forma contundente, direta e necessária de falar de uma coisa tão importante, tão abstrata e tão difícil de lidar e construir para uma sociedade, e que colocá-la à vista de todos era um avanço significativo em termos de propiciar perguntas sobre nosso passado e nosso presente como colombianos.



Figura 1 – *Graffitis bogotanos na década de 2000.*

Esq. Colectivo Toxicómano Callejero. Fonte:
<https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/3785010060/>
 Dir. APC (Animal Power Crew). Fonte:
<https://lideresxbogotablog.files.wordpress.com/2013/08/grafiti-2.png>

Empolguei-me com a idéia de que era possível, através das imagens fornecidas por aquele tipo de *graffiti* nos espaços públicos da cidade, dar conta do “espacio de lucha política” do qual falou a pesquisadora argentina Elizabeth Jelin (2002) ao se referir à memória social⁵. Seguindo essa linha argumentativa, percebi que o espaço público era também um campo de disputa e que deveria ser concebido pela arquitetura e pelo urbanismo (coisa que também não é nova) para além de sua espacialidade ou de simples estruturador entre a esfera pública e/ou privada do espaço urbano. Arrisquei-me, mantendo o meu olhar nessa narrativa urbana contemporânea, a criar um pressuposto inicial de pesquisa que me levou, enfim, a me candidatar para fazer um mestrado no exterior, a saber: se a memória social e o espaço público fazem parte de um mesmo campo de luta, qual seria o papel do *graffiti*, entendido também como prática social, na configuração dessa memória?. Que aportariam, por sua vez, essas memórias práticas em relação à apropriação dos espaços públicos da cidade de Bogotá?

⁵ JELIN, Elizabeth. Memorias de la represión. V. 1. Los trabajos de la memoria. Siglo XXI. Madrid, 2002.

Essa intersecção inicial definiu o lugar que queria dar aos dois elementos principais do projeto de pesquisa: o *graffiti* enquanto narrativa seria revelador da memória social pela sua potência como veículo de exposição pública de fatos passíveis de serem esquecidos, mesmo que entre suas possibilidades políticas encontre-se a de construtor de uma história que se opõe à história oficial. Por sua vez, ele operaria como agente mediador nas apropriações do espaço público na medida em que coloca em evidencia conflitos tanto ao nível dos usos, como dos significados que os sujeitos lhe atribuem, gerando diferentes disputas simbólicas inclusive nas esferas institucionais de regulamentação do espaço urbano. Foi sob esse cruzamento (o *graffiti* enquanto narrativa e como agente mediador) que comecei a explorar a possível relação entre *graffiti* e memória social.



Figura 2 – *Grffiti* do Colectivo Toxicómano Callejero no bairro Chapinero em Bogotá.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/6792874074/>

Longe do objeto de estudo

Existe, ao meu modo de ver, uma dupla problemática no fato de se deslocar para outro país para estudar alguma característica própria do contexto de procedência do estudante. Em primeiro lugar, no

processo de adaptação ao lugar de destino é comum o desejo de deixar para trás tudo o que se relaciona com a cidade e o país de procedência para se apropriar, por sua vez, da cultura e da vida do novo local. Também existe a necessidade de se manter informado do que ocorre em seu lugar de origem, conservando dessa forma o vínculo com esse local. Esta dinâmica não explica meramente as dificuldades implícitas ao processo de emigrar, mas descreve a dificuldade de nunca se sentir plenamente parte de um único lugar e duvidar permanentemente sobre se é uma boa ideia pesquisar uma realidade social que, embora não seja privativa do meu país, não estando nele, considero que é mais difícil o seu estudo. Ainda corre-se o risco de escolher, como eu fiz, um tema de pesquisa que, como o *graffiti*, está experimentando mudanças permanentes e se converte em um objeto de estudo importante para diferentes áreas disciplinares. Com as particularidades do *graffiti* bogotano que eu já tinha identificado e que tinham a ver com certos acontecimentos nacionais, resultou um pouco difícil acompanhar todas as transformações desta prática comunicacional no meio das mudanças decorrentes dos processos que constituem o conflito colombiano.

Felizmente, essas dificuldades se equacionaram com sucesso não só ao advertir que o valor do meu trabalho reside em poder aproximar uma experiência de outro país latino-americano para o Brasil, mas porque a volatilidade do meu objeto de pesquisa e até a questão de ficar longe dele representaram de fato algumas vantagens. A fertilidade do *graffiti* como objeto de pesquisa é mais do que evidente em cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro e, certamente, Florianópolis. O Brasil está na vanguarda dos estudos na América Latina e é um referencial da cena grafiteira mundial, hoje, pela qualidade dos trabalhos dos artistas e dos coletivos que se dedicam a esta prática.

Entre os estudos sobre *graffiti* desenvolvidos no Brasil se destacam o trabalho da pesquisadora Célia Maria Antonacci Ramos (1994), dos artistas plásticos Waldemar Zaidler (2011) e Celso Gitahy (2012). Em referência aos coletivos e grafiteiros brasileiros de maior relevância, pode-se nomear o trabalho de Eduardo Kobra, Os gêmeos, Zezão (conhecido por grafitar viadutos onde moram pessoas sem teto), Alex Senna, Nunca, Crânio e as grafiteiras paulistas Sinhá e Magrela. Também vale a pena salientar, segundo o livro “Street world: urban art culture from five continents” (GASTMAN, NEELON e SMYRSKI, 2007) que:

“durante más de una década Brasil, y en concreto São Paulo, se ha convertido en el lugar favorito de

los seguidores y de los artistas de graffiti y de arte urbano. El graffiti brasileño se ha convertido en punto de referencia gracias a la mezcla única de talentos locales prolíficos y con mentalidad abierta y a la gran cantidad de muros para pintar que hay por toda la ciudad. La omnipresencia del “pichação”, el tipo de graffiti más habitual en Brasil, supone un contraste radical con el graffiti de colores que el gran público puede llegar a aceptar como arte”.

Ter acesso direto à efervescência do *graffiti* brasileiro e florianopolitano me permitiu começar a explorar semelhanças, fazer contrastes e entrar em novas discussões relacionadas com o *graffiti* urbano⁶. Também é preciso salientar aqui uma viagem de estudos que fiz para Buenos Aires, Argentina, no segundo semestre de 2012⁷, fundamental para reconhecer nesses cenários mais próximos a potencialidade de uma temática com múltiplos vieses e oportunidades de análise: evidentemente, o *graffiti* não somente é representativo da cultura visual, mas está fortemente ligado a outros campos da cultura como a música, a dança, etc.

Mas, sem dúvida, a vantagem mais importante veio da necessidade de aprofundar, de buscar novas metodologias de pesquisa, entrando assim em dois terrenos desconhecidos: a fotografia urbana e o que Massimo Canevacci (2013) chama de “web-etnografia”. Para Canevacci (2013), as mudanças nos processos de comunicação dentro das cidades contemporâneas, definidas por ele como “metrópoles comunicacionais”, não só permitem, mas de fato promovem alterações nas formas de pesquisa das dinâmicas urbanas. Nesse sentido, Canevacci, fazendo crítica à concepção antropológica clássica de

⁶ Refiro-me à elaboração do artigo “Graffiti e patrimônio: tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do Armazém Vieira em Florianópolis, Brasil”, apresentado no I Foro Internacional sobre Acciones Urbanas realizado na Universidad de Los Andes em Bogotá-Colômbia, nos dias 28 e 29 de abril de 2014.

⁷ Com o apoio financeiro do Instituto Brasil Plural, viajei para Buenos Aires entre 30 de setembro e 7 de outubro de 2012 com o objetivo de recolher algumas informações de campo sobre *graffiti*, arte urbana e espaço público nessa cidade. Como parte da viagem participei do V Seminário Internacional Políticas de la Memoria realizado no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti entre 4 e 6 de outubro.

etnografia (particularmente às de Turner e Goffman), entende que os “novos códigos expressivos” através dos quais a cultura e a subjetividade são narradas, também devem responder a novas formas de pesquisa:

“o método de pesquisa na web como fieldwork não pode ser aplicado com as mesmas modalidades lógicas e compositivas dos contextos tradicionais [...] Tecnologias digitais, subjetividades “nativas”, posicionamentos críticos que trituram o “nós” compacto do ocidente, cruzam-se e desafiam o monopólio obsoleto acadêmico ou jornalístico como único “enquadramento” legitimado a representar o outro”.



Figura 3 – Mural do artista italiano Blu, no Distrito Villa Urquiza em Buenos Aires.

Fonte: N. Pérez, 2012.

A fotografia urbana, resultado daquele novo olhar que fui construindo sobre as cidades e que foi assumida com uma seriedade maior à de simples *hobby* (embora também não se possa dizer que chegue a ser profissional), constituiu-se em uma ferramenta básica para registrar um recorte da realidade que acontece em um espaço urbano determinado (local) e se produz no marco da configuração da cultura visual contemporânea (global). Em termos metodológicos, entretanto, o

uso da fotografia, entendida como “uma mensagem polissêmica, ambígua, refratora da realidade” (TACCA, 1997), representou de fato a possibilidade de contar com um suporte imagético para retratar uma realidade sempre difícil de tornar-se fiel para o espectador e que se encontra fora do domínio do observador/pesquisador. Roland Barthes (*apud* SAMAIN, 2000) já tinha colocado a questão do carácter ambíguo da fotografia ao sugerir que existe mais de um observador e mais de uma observação “pois a fotografia é o advento de eu (mim) mesmo como outro”.

A etnografia virtual, por sua vez, muito mais complexa pelo que significa assumir a própria etnografia como método (GUBER, 2011), ou seja, como um conjunto de atividades em campo que supõem a coincidência de tempo e espaço no desenvolvimento da pesquisa, consistiu na observação e exploração de conteúdos *online* como veículo de interação com o *graffiti* bogotano e seus protagonistas. A Internet nesse sentido foi fundamental para manter o contato com meu objeto de estudo. Vale a pena esclarecer também que se bem as características deste trabalho não permitem catalogá-lo como um estudo etnográfico, dita ferramenta metodológica foi fundamental para desenvolver com maior detalhe o estudo de caso que se apresenta.

Enfim, mas não menos importante, a escolha do marco teórico do trabalho também esteve sujeito às mudanças da proposta inicial, mesmo que às contingências do desenvolvimento da pesquisa em campo. Embora ele não esteja presente na forma de uma estrutura fixa, o referencial teórico estrutura-se a partir de conceitos chave para pensarmos a relação entre cidade e cultura visual contemporânea desde a ótica da antropologia e da sociologia urbanas, principalmente. Dessa maneira, destacaram-se as propostas de Néstor García Canclini, Michel De Certeau, Massimo Canevacci, Rogerio Proença Leite, Ricardo Campos, Armando Silva e Fernando Carrión.

À maneira de roteiro

A primeira parte apresenta umas considerações preliminares sobre o *graffiti* na contemporaneidade. Seguidamente, desenvolve uma breve história deste fenómeno visando construir as definições pertinentes e fazer as distinções necessárias entre as diferentes manifestações que lhe são associadas tais como pichação, arte urbana, pintura mural e pós-graffiti.

Em um segundo momento, colocamos o foco em algumas das transformações recentes do *graffiti* enquanto prática cultural e como

manifestação urbana. Nesse intuito, analisamos comparativamente as propostas do colombiano Armando Silva e do português Ricardo Campos, importantes pesquisadores do tema, que despejam o caminho para problematizar aspectos fundamentais desta linguagem visual nos nossos dias. Interessa-nos cogitar sobre a questão da efemeridade e da proibição como características constitutivas da prática, mesmo que sobre o papel do *graffiti* no espaço público. Enfim, discute-se a categoria arte pública para salientar a maneira na que as diversas formas de comunicação que circulam nos espaços urbanos entram em conflito promovendo uma disputa de significados entre diversos agentes.

Na terceira parte do texto, desenvolve-se a questão do *graffiti* no centro de Bogotá. Explica-se o lugar teórico desde o qual se compreende a categoria centro e se apresentam os lugares da cidade levados em conta na pesquisa de campo. Posteriormente realizamos um rápido percurso pela história do *graffiti* bogotano destacando o papel da Universidad Nacional de Colombia na definição do fenômeno na cidade. Dessa maneira ingressamos na análise da (re)emergência da prática a partir dos primeiros anos deste século e evidenciamos alguns dos conflitos pelos que ela se constitui como referente da cidade inclusive no âmbito da criação de uma imagem. Nesse sentido, referenciamos a tensão existente entre o *graffiti* e o patrimônio e recriamos a experiência “*graffiti tour*” como mais um elemento de disputa pelo sentido do fenômeno na cidade contemporânea.

1. O GRAFFITI

El grafiti no es ni una secreción maloliente ni una sombra aberrante de la cultura, como tampoco es la solución a todos nuestros males. Es una parte más, si acaso un cristalino donde se refleja sin tapujos, tal cual, idealizado o caricaturizado, ese mundo que lo produce. Con sus contrastes nos ayuda a conocer plenamente nuestro ser íntimo y público, y a tomar conciencia de la mutabilidad de la cultura. Su amplitud, su calidad, su visualización manifiestan a su vez el grado de represión vivencial y mental de cada modelo de civilización y la riqueza humana que encierra o libera. Es el subconsciente urbano, allí donde la marginalidad cultural aflora, pero cuyos límites se desdibujan en tanto y cuanto el desarrollo del individuo y el desarrollo del ser social confluyen sin conflicto.

Fernando Figueroa⁸

A propósito da epígrafe que abre este capítulo, consideramos o *graffiti* como um objeto de estudo multidimensional através do qual podemos interpretar alguns aspectos da cultura e dar conta de vários aspectos sobre as urbes. A presença massiva de *graffiti*⁹ nas nossas cidades latino-americanas e no mundo todo é uma amostra singular sobre algumas das transformações decorrentes dos processos de globalização da cultura nas últimas décadas. Tido como um dos sintomas da hibridação cultural¹⁰ e como um fenômeno urbano

⁸ FIGUEROA, Fernando. El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy. Madrid: Minobitua Editorial, 2014.

⁹ Cientes da variedade de práticas que o conceito *graffiti* agrupa hoje, ele será assumido dentro do texto como uma prática cultural coletiva reconhecida e aceita na linguagem cultural contemporânea e como categoria principal para indicar, caracterizar e recolher algumas das manifestações desta linguagem no contexto das cidades, incluindo aquelas que por suas condições de produção não podem ser tidas como tal.

¹⁰ Entenda-se aqui a “hibridação” nos termos de Néstor García Canclini, ou seja, como “[os] processos socio-culturales em los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2012).

“fragmentado e mestiço” (CAMPOS, 2010), o *graffiti* perpassa hoje um período de reconfiguração interno que dialoga com as mudanças políticas das cidades ao mesmo tempo em que robustece a denominada “cultura visual contemporânea”¹¹.

Partimos do pressuposto de que o *graffiti* reflete algumas das formas como o espaço público das cidades é apropriado e carregado de sentido por diferentes atores sociais. Na atualidade, esta prática está deixando de ser considerada parte da “margem”¹² e está sendo assumida tanto como uma arte urbana valorizada em diferentes âmbitos, quanto como produção susceptível de se tornar objeto de consumo massivo. Também, como pretendemos acentuar ao longo deste texto, hoje o *graffiti* pode ser tido como mais um dispositivo de criação da imagem das cidades.

Um dos aspectos mais importantes e que tem a ver com as mudanças que vêm experimentando o *graffiti* é o que remete à perda progressiva do seu caráter clandestino. Por um lado, a prática já não é atribuída somente às experiências identitárias dos jovens (relativas à vida do bairro, à música ou a gostos esportivos, para nomear só algumas), superando com isso preconceitos associados mecanicamente à delinquência e/ou ao uso de drogas. Por outra parte, dita clandestinidade, ligada à noção de ilegalidade, já não constitui a característica mais importante desta prática devido à maior acolhida pública e institucional que está recebendo.

¹¹ De maneira preliminar, poder-se-ia definir a cultura visual conforme exposta por Ricardo Campos (*apud* WALKER e CHAPLIN, 1997) como “aqueles artefactos materiais, edifícios e imagens, *media* e *performance* produzidos pelo trabalho e imaginação humanas, servindo propósitos estéticos, simbólicos, ritualísticos, político-ideológicos e/ou funciones práticas, que remetem para o sentido da visão de forma significativa”.

¹² Assumimos o elemento “margem” em dois sentidos principais: em primeiro lugar, como lugar de procedência das manifestações urbanas consideradas como *graffiti* e que historicamente vêm se produzindo em setores considerados “populares” da cidade tanto pela sua condição social, quanto pela distância geográfica à que se encontra respeito de lugares cultural e economicamente mais atrativos e/ou influentes; e em segunda instancia, como produção simbólica e prática artística que ainda hoje é realizada desde as periferias da arte pela dificuldade que existe de reconhecer e validar algo realizado na rua ou sem o suporte de um processo de formação como uma produção artística.

Esta forma de intervenção¹³ vem despertando interesse no campo das artes, o que tem significado mudanças de critério inclusive sobre seu papel na cidade. Ao conseguir abrir espaços como prática reconhecida e aceita no âmbito da institucionalidade oficial e nos setores especializados (próximos à concepção mais tradicional de difusão da arte em museus e galerias, e do registro do artístico em compêndios e revistas especializadas etc.), o *graffiti* passou a ser assunto de interesse público. Assim, ele começa a se despojar da sua clandestinidade constitutiva, permitindo que sejam procuradas maneiras de legalizá-lo e regulamentá-lo.

Entende-se então que exista reconhecimento e apropriação do *graffiti* por parte de vários agentes. Há também, porém, uma maior visibilidade desta forma de comunicação urbana pelo conjunto da sociedade. Cada vez procura-se encontrar nessa prática todo tipo de motivações, linguagens, ações e significados. Estamos, da mesma maneira, na presença de uma ampla repercussão em eventos internacionais, festivais locais, oficinas, exposições, livros, documentários etc., que entre outras coisas são possíveis graças à difusão através de Internet e ao trabalho autônomo dos grafiteiros.

Os estudos sobre *graffiti*, por sua vez, vêm ocupando um lugar de maior importância na academia nos últimos anos e a sua prática é objeto de análise em várias disciplinas. Superando o enfoque social e identitário das primeiras pesquisas, hoje na Europa, nos Estados Unidos e mesmo em países da América Latina como o Brasil, a Argentina e em menor medida a Colômbia¹⁴, acadêmicos do Urbanismo, do Design, das Artes e da Comunicação, entre outros, estão desenvolvendo pesquisas, teses e dissertações sobre o tema, dando-lhe um lugar de destaque.

¹³ A palavra “intervenção” será usada ao longo do texto com a função de explicar o duplo sentido do *graffiti* como prática e como imagem. Assim, ao nos referirmos à intervenção estamos assumindo que é o conceito que identifica o *graffiti* simultaneamente como produto e produção.

¹⁴ Somente em Bogotá, segundo a equipe que realizou o documento “Diagnostico Graffiti Bogotá 2012”, desde 1997 têm sido realizados mais de 20 trabalhos acadêmicos sobre o tema, especialmente Trabalhos de Conclusão de Curso. Porém, chama a atenção que é a partir do ano de 2008 que se apresentam mais pesquisas na matéria. Tanto nas universidades públicas, quanto nas privadas, cursos que vão desde a História até o Design Industrial têm abordado o *graffiti* como objeto de estudo.

Inclusive para a literatura e para o jornalismo¹⁵ o *graffiti* é assunto de relevo nos últimos anos. De acordo com Ricardo Campos,

Esta forma de expressão urbana entrou no imaginário visual do cidadão comum, sendo também assimilada por diferentes instâncias e agentes que lhe concedem novos usos e significados. No cinema, na publicidade, nas artes, na moda, na comunicação social e no meio acadêmico, o *graffiti* e a chamada *street art* viram objetos de curiosidade e são incorporados e utilizados com objetivos distintos.¹⁶

Contudo, o *graffiti* parece estar passando por um processo de transformação interior em relação a suas primeiras características definidoras: subversão da ordem social; relato alternativo do presente; maneira de assumir as novas relações entre o público e o privado; e “máquina de guerra”¹⁷ (SILVA, 2011; CANCLINI, 2012; GITAHY, 2012; DELEUZE e GUATTARI, 1995). Esta prática vai abrindo caminho no mundo da arte através da arte urbana, dialoga com a arte pública e vai se consolidando como uma criação que ultrapassa e coloca em questão o espaço público como suporte primário de sua expressividade. Ao mesmo tempo, ela diz das “maneiras de fazer” com as quais o homem ordinário se apropria da cidade (DE CERTEAU, 2012). Sua presença tem se ampliado e seus códigos são recriados e “capturados” de diversas formas por diversos agentes.

¹⁵ Nesta pesquisa destacaram-se o *thriller* “El francotirador paciente” do escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte (2013) que narra a história de uma especialista da arte urbana à procura de *Sniper*, um famoso grafiteiro, e o relato jornalístico da carreira de *Banksy*, intitulado “Banksy: por trás das paredes”, do repórter estadunidense Will Ellsworth-Jones (2013).

¹⁶ CAMPOS, Ricardo. Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do *graffiti* urbano. Lisboa, Fim de Século, 2010.

¹⁷ Conceito desenvolvido inicialmente pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), a “máquina de guerra” pode-se entender neste trabalho, como reelaborado pelo grupo de intervenção arte/cidade (2002), quanto “certa maneira de ocupar o espaço. É uma invenção de populações itinerantes, que ocupam o território pelo deslocamento [...] A máquina de guerra opera fora do aparelho do Estado e da economia corporativa, fora dos dispositivos de estruturação e controle do espaço urbano [...] Configurações informes que escorrem e vazam, preenchendo todos os vazios existentes. Modo como o fluido ocupa o espaço”.

Mas, o que poderíamos entender hoje por *graffiti*? Comumente se fala dele fazendo alusão à prática de pintar ou desenhar com *spray* superfícies visíveis das áreas urbanas, sejam espaços públicos ou lugares privados. Porém, não todas as intervenções chamadas habitualmente de *graffiti* remetem a esta forma de expressão urbana. Existem outras maneiras de apropriação visual dos lugares que, embora realizadas com os mesmos materiais ou em circunstâncias parecidas (clandestinamente, anonimamente, usando o muro como lugar de visibilidade e/ou plataforma de difusão etc.), respondem a diferentes linguagens e são executadas com objetivos e alcances diferentes. O que chamamos genericamente de *graffiti* responde a uma tentativa social de catalogar e explicar uma prática eminentemente urbana com diversas características constitutivas que, pela sua ubiquidade, modos de produção e ambientes em que se desenvolve, é difícil de encaixar em uma única categoria e em uma só definição.

Na perspectiva da apreensão desta prática faz-se necessário percorrer a sua trajetória, identificando as suas particularidades em função de compreendê-lo como um fenômeno potente para dar conta de algumas das características da cidade contemporânea. Para situar e compreender tanto as diferenças quanto os pontos em comum entre os diversos gêneros que hoje são atribuídos sistematicamente à categoria *graffiti*, realizaremos as demarcações conceituais pertinentes para elaborar as distinções entre os vários termos que em aparência se referem a uma mesma prática. Pichação, arte urbana, pintura mural, *graffiti* e pós-*graffiti* serão categorias analisadas nesta primeira parte do trabalho.

1.1 AS DISTINÇÕES: GRAFFITI, PICHÇÃO, ARTE URBANA, PINTURA MURAL E PÓS-GRAFFITI

1.1.1 *Graffiti*

O *graffiti*, o fenômeno que “marca uma das relações estéticas possíveis entre cidadãos e cidade” (SILVA, 2011), nasceu para tomar conta das paredes. Foi assim quando os muros das ruas se usavam para comunicar, buscar algum tipo de interlocução, provocar ou simplesmente deixar uma “marca que documenta a própria presença num momento e lugar determinados” (STAHL, 2009), e é assim hoje que está muito mais envolvido com a estética pública das cidades e seu relato lhe pertence não somente as diferentes subculturas conformadas

principalmente por jovens¹⁸, mas a algumas das instituições públicas das metrópoles.



Figura 4 – Taki 183, um dos primeiros grafiteiros de Nova York.
Fonte: <http://arteyculturaurbano.blogspot.com.br/p/h.html>

Essa “expressão transnacional” (CAMPOS, 2013) já foi catalogada pelo sociólogo norte-americano Jeff Ferrel (1996) como uma “sabotagem estética” e pode ser vista ainda hoje como uma espécie de “guerrilha semiológica” (*apud* ECO, 1967). Considerado como transgressor, o *graffiti* está sujeito a uma trajetória na qual tem ocupado o “espacio de la incomodidad” (KOZAK, 2004), questionando as estruturas do poder:

En su trasegar el graffiti lleva implícito un cuestionamiento a todas las estructuras del poder, y se conforma, si no en un movimiento de unidad internacional, sí en varias explosiones regionales y personales que llegan a usar e idear similares procedimientos. A través del graffiti empiezan a expresarse realidades que quedan por fuera de los medios tradicionales: periódico, radio y TV.¹⁹

¹⁸ Assume-se o termo “subcultura” como proposto por Claudia Kozak (2004) como “una diferenciación de códigos y grupos dentro de un campo de prácticas culturales más amplio”. Em termos da prática do *graffiti*, esta pesquisadora argentina da cultura mediática propõe que a subcultura “se piensa en los modos en que algunas zonas de las culturas jóvenes se constituyen en espacio no complaciente con cierto grado de resistencia al sistema”.

¹⁹ SILVA, Armando. *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.

Como prática de comunicação visual o *graffiti* é frequentemente localizado desde nossos ancestrais²⁰. Sabe-se pelos inúmeros estudos e registros históricos que existem até nossos dias que sempre houve a necessidade humana de deixar para a posteridade marcas que pudessem falar da presença dos homens no tempo e dos acontecimentos que eles viveram. Para o historiador espanhol Fernando Figueroa (2013), porém, o *graffiti* não é tanto um resultado das formas da evolução na comunicação da humanidade, mas “um fenómeno intrínseco, faceta indisociable del lenguaje social como lo es la misma escritura normalizada”. Portanto, não estamos abordando uma prática inteiramente nova, mas complexa, dinâmica e com uma característica determinante: “a estreita relação com o dia-a-dia da rua, o que a faz transcender para além das suas origens” (STAHL, 2009). O papel da cidade como cenário natural do *graffiti* é, nesse sentido, fundamental para compreendermos o seu percurso como forma de expressão urbana:

Desde los tiempos antiguos y hasta fechas recientes, el graffiti encontraba su lugar en la ciudad, hasta el punto de fijarse la costumbre en el uso de tal o cual lugar. Por tanto, una serie de espacios urbanos se establecían culturalmente como más propicios o propios, ya que sus cualidades permitían y aglutinaban su práctica en su asociación más habitual: el muro.²¹

²⁰ Como bem salienta Fernando Figueroa no seu livro “El graffiti de firma” (2014) para não cairmos na armadilha conceitual de vincular automaticamente as inscrições rupestres ao *graffiti* contemporâneo (em um intento forçado demais, disse-nos o autor, para dar-lhe legitimidade à prática atual), é necessário entender o *graffiti* como um fenómeno derivado da escritura, que pela sua natureza não pode ter uma pré-história: “el graffiti va y siempre irá de la mano de la Historia y es un efecto secundario de esa regulación que permitió la transmisión escrita de la memoria de la humanidad [...] aún siendo firmas y haberse empleado medios asimilables al aerosol, no se puede hablar en propiedad de que existiese un graffiti ancestral. Este fundamento es, aparte de erróneo, bastante endeble y pueril, pese a las apariencias, y se deja llevar por la fascinación como elemento del aerosol y de la idea de un impulso social atávico. Pero, aunque ese impulso atávico existiera, es el contexto social el que lo delimita y conforma como graffiti”.

²¹ FIGUEROA, Fernando. Graffiti. Un problema problematizado. In: MADRID. Materia de debate, n. 4. Club de Debates Urbanos, Madrid, 2013. Disponível em: <http://www.clubdebatesurbanos.org/2013/12/publicacion-madrid-materia-de-debate_6223.html> Acesso em 14 dez. 2014.



Figura- 5. Tags no centro de Bogotá / Tag Fenómenos Crew (Detalle).

Fonte: N. Pérez, 2013.

Endossado aos muros, o *graffiti* poderia se definir inicialmente desde sua forma mais conhecida como uma assinatura²² ou *tag* executada principalmente por *writers*. Assim, o que se chama de *graffiti*, acompanhando o estudo realizado por Francisco Abarca (2010), “[...] es la tradición extendida en todo el mundo, por la que ciertos jóvenes urbanitas escriben sus apodos sistemáticamente sobre cualquier superficie del espacio público, utilizando casi siempre pintura en aerosol o gruesos rotuladores”²³. Não obstante, o conceito de *graffiti*, como assumido nos nossos dias, certamente difere muito desta caracterização inicial que é, por sua vez, signo marcante da prática.

Aquela tradição de fixar a assinatura é encontrada na contemporaneidade em vários contextos que nos ajudam a compreender a trajetória deste fenômeno como “demostración de urbanización”²⁴.

²² A assinatura (no espanhol “firma”) aparece como a manifestação fundamental do *graffiti* especialmente quando associado à pré-história. Assinar é o impulso primário para registrar a existência dos indivíduos, mas, de fato, representa muito mais do que a proclamação de um lugar no mundo: “En la firma, más allá de la representación de lo excepcional, de la posesión, de la identidad, de la estancia o de la existencia, está en ocasiones la formulación de otra realidad, una dimanación del poder del hombre, una manifestación de esa rebeldía capaz de doblegar a la naturaleza y cuestionar el mandato de la sociedad, que retuerce las formas, que solivianta las reglas, que conjura la vida y la muerte en un espejo de dos caras hasta perderse en el vértigo insinuado de lo infinito: la firma grafiteada”. (FIGUEROA, 2014).

²³ ABARCA, Francisco. El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

²⁴ Entendemos o conceito de urbanização como postulado por Remy y Voyer (*apud* DELGADO, 2008) como “ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquella”.

(SILVA, 2013). Em um primeiro momento o *graffiti* aparece em alguns bairros marginais dos Estados Unidos como a sistematização dos desenhos infantis nas paredes, e simultaneamente como a expressão de algumas gangues em cidades como Filadélfia e Nova York no final da década de 50 (ABARCA, 2010). Outro antecedente fundamental na proliferação do *graffiti* estadunidense (informação verbal)²⁵ é encontrado nos anos 60 em Chicago com as intervenções feitas pelos imigrantes latino-americanos, especialmente mexicanos, que levam a essa cidade a tradição das pinturas murais, retratando a identidade mexicana através da configuração de coletivos imensos caracterizados por uma grande identidade de território.

A extensão do *graffiti* como um acontecimento urbano neste país, porém, apresenta-se hoje principalmente em Nova York como visibilidade imagética ao movimento *hip hop*²⁶ (SILVA, 2011; CAMPOS, 2010, KOZAK, 2004). Um ícone da cidade, o metrô, torna-se receptáculo dos desenhos que, além das assinaturas, começam a envolver diferentes formas e cores nas letras (*getting up*) e a espalhar diferentes mensagens (RAMOS, 2007). Consolidando a chegada em cena de um movimento que será apropriado tanto pelos usuários da cidade quanto por artistas conhecidos²⁷, o *graffiti* se transforma num interesse público, mostrando formas alternativas de apropriação dos espaços urbanos:

Os trens nova-iorquinos grafitados levaram e trouxeram mensagens. Foram criticados – e apreciados –, mas possibilitaram a comunicação entre o centro e a periferia, entre os artistas e o mercado. Possibilitaram-nos perceber que outras vozes queriam e querem ser ouvidas, que outros sujeitos históricos existem em oposição às mídias

²⁵ Informação fornecida por Cesar Floriano na qualificação do projeto de pesquisa em junho de 2013.

²⁶ Não por acaso o *hip hop* é tido como manifestação “irmã” do *graffiti*. A força que este movimento adquiriu no começo da década de 70, em uma época de “agitação social, turbulência racial e crise econômica” (CAMPOS, 2010), impulsionou a prática do *graffiti* em Nova York, emergindo como a trilha sonora por excelência para os novos praticantes.

²⁷ Referimo-nos, seguindo Célia Ramos (2007), ao protagonismo que adquiriu Jean Michel Basquiat, personagem anônimo da cidade que virou protagonista do movimento *graffiti* dos anos 70, junto com Keith Häring que se posicionou como artista no circuito dessa cidade após grafitar trens e muros.

diárias oficiais que divulgam e sustentam a sociedade do espetáculo. Levaram-nos a perceber outras formas de ocupação do espaço urbano e de percepção artística²⁸.

Outras circunstâncias para estabelecer a evolução e consolidação do *graffiti* contemporâneo se encontram em importantes momentos históricos: por uma parte, os acontecimentos de Maio de 68²⁹ como marco de transformações sociais que derivaram em movimentos de contracultura e artísticos de diversa índole, principalmente na França, e, de outro lado, a existência e posterior queda do Muro de Berlim, na Alemanha³⁰. Nesses dois casos, o *graffiti* foi significativo como forma de expressão pública pela natureza “contraideológica” que comportava (SILVA, 2013) e conseguiu relatar, sob o suporte de uma narrativa enérgica, as nuances desses períodos de mudança:

[...] el grafiti se alimenta de momentos históricos y sus anónimos ejecutores son los agentes que, con ciertas características personales o grupales, materializan por medio de escrituras o representaciones ocasionales, anhelos o frustraciones de una colectividad, o bien exaltan formas que regresan o cuestionan a sus territorios sociales.³¹

²⁸ RAMOS, Celia Maria Antonacci. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. 16^o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Anais do 16^o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, v. 1, 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

²⁹ Como bem lembra para nós Claudia Kozak (2004), o movimento estudantil de 68 se apropriou de uma prática que tinha sido formulada nos anos 50 por Guy Debord e outros membros da Internacional Letrista e da Internacional Situacionista, grandes movimentos estético-políticos derivados do dadaísmo e do surrealismo.

³⁰ A relação entre *graffiti* e o Muro de Berlim é significativa na medida em que as diferentes intervenções tanto de *graffiti*, quanto associadas (colagens, mosaicos, desenhos a lápis etc.) geraram diversas formas de apropriação do muro, “transformando um espaço de segregação em espaço de comunicação e patrimônio” (RAMOS, 2007).

³¹ SILVA, Armando. *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.

Entretanto, a cultura *graffiti*, já transformada em uma prática com regras para além do *tag*³², se desenvolveu com muito mais força a partir dos anos 80. Além da adaptação literal da linguagem *graffiti* novaiorquina que houve fora das fronteiras dos Estados Unidos (ABARCA, 2010) alguns acontecimentos na América Latina também contribuíram para a difusão desta prática na região. Com uma tendência à “concentração simbólica”, o *graffiti* desta época se debatia entre o relato das condições políticas dos nossos países³³ e o impulso criador baseado na ironia e no humor com o uso de “diversas estratégias formais para lograr ambigüedad e identificación em sus mensajes” (SILVA, 2013).



Figura – 6 *Graffiti* no metrô de Nova York.

Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2512365/A-ride-1980s-New-York-Amazing-photographs-New-York-City-subway-30-years-ago.html>

³² Com efeito, depois da assinatura foram desenvolvidas outras formas de *graffiti* entre as que se destacam: o *throw up*, o *dub*, a *piece* ou peça, a *master piece*, o *wildstyle* e a *production*. Os significados de cada um destes estilos se encontram no glossário deste trabalho.

³³ As lutas de libertação na América Central, a tradição guerrilheira na Colômbia, no Peru e em parte do Equador; os ares de renovação estilístico-plástica em movimentos políticos e universitários no México e na Venezuela; a existência de ditaduras militares na Argentina, no Brasil, no Chile e em Uruguai são algumas das condições políticas que Silva (2011) identifica e analisa como potenciadoras do surgimento do *graffiti* na América Latina a partir da década de 80.

À diferença do *graffiti* nova-iorquino e europeu, as intervenções deste gênero na América Latina, segundo Armando Silva, conseguiam conjugar a questão política com a questão estética:

Impunha-se, pois, em todos os casos, buscar outras formas de resposta cidadã, e desse modo, se foi gerando e nascendo um “movimento” plástico-conjuntural, entre diversas razões sociais, políticas e contra-ideológicas que coincidiam em um lugar comum: desligar a escritura-grafite das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais; introduzir o afeto (e o afeto social), mas também a forma da arte, a figura, e não só a palavra, para conceber um novo projeto estético de sua iconoclastia contemporânea.³⁴

Já no século XXI, como será analisado com maior detalhe posteriormente, o *graffiti* reemerge transformado em diferentes práticas que conseguem ultrapassar os muros brancos como baluarte privilegiado de efetivação. Uma tendência maior a comunicar, apelando a um crescente senso estético (vinculado à arte pública das cidades), estimula a reaparição de um fenômeno que, no entanto, começa a ser cooptado, regulamentado e comercializado, mas que consegue manter parte da sua essência como expressão das culturas juvenis³⁵ através da entrada em cena do que Silva (2013) chama de “nuevas tácticas icono-plásticas”.

³⁴ SILVA, Armando. Imaginários urbanos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

³⁵ Ao nos referirmos a ele como uma expressão das culturas juvenis, estamos-nos referindo também, segundo Ricardo Campos (2010), ao “espaço urbano enquanto território edificado por pessoas habitando lugares e destinos distintos” e, nessa mesma linha de análise, à cidade como entendida por Néstor García Canclini (2012), isto é, como “unidade que dá coerência e consistência aos novos processos e transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica”.



Figura- 7 Tag de CornBread em Filadélfia. Imagem

Figura 8 – Cartaz do Filme de 1983 Wildstyle.

Figura- 9 Graffitis no Muro de Berlim.

Figura 10 – Cartaz da greve universitária em Paris em 1968.

Figura 11 – Graffiti nas ruas de Paris no final da década de 1960.



Figura 12 – *Stencil* político na Nicarágua a propósito da revolução sandinista em 1979.

Fonte: <http://www.justseeds.org/blog/images/Nicaragua-01.jpg>



Figura13 – *Graffiti* em um bairro popular de Lima, Peru, pedindo liberdade para o líder do grupo guerrilheiro do Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, em 1992.

Fonte:

http://dialogoamericas.com/es/articles/rmisa/features/regional_news/2011/12/27/aa-peru-shining-path

1.1.2 Pichação

“[...] *é confronto mesmo, tá ligado? Pichador quer escancarar mesmo, é anarquia pura, é ódio [...]*”.

Djan Ivson³⁶

O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa registra a palavra pichar como “escrever ou desenhar em grandes superfícies como muros e paredes”³⁷. De maneira ingênua, poderíamos pensar, acompanhando essa definição, que a pichação é a palavra no português para se referir ao *graffiti*. A substantivação do verbo pichar, entretanto, designa uma prática diferenciada técnica e politicamente de grafitar, segundo os propósitos dos agentes que o praticam e dependendo dos tempos e espaços implementados na sua realização (RAMOS, 2007).

Celso Gitahy (2012), equiparando a pichação ao *graffiti*, adverte-nos sobre a existência de pichações nas sociedades pré-modernas e antigas e os seus diversos usos e significados nesses contextos. Entre os usos e significados de pichação nomeados pelo autor, destaca-se o uso de pichações nas paredes de Pompeia (79 d. C.) e na Idade Média como símbolo de diferenciação entre ordens religiosas. Segundo Gitahy, sobre esse último caso, “já na Idade Média, época em que a Inquisição perseguia e castigava as bruxas, cobrindo-as com uma substância betuminosa chamada piche, os padres pichavam as paredes dos conventos de outras ordens que não lhes eram simpáticas”. A pichação, entendida como uma intervenção pouco atraente do ponto de vista estético, que transita do âmbito do privado para o domínio do público, continuamente aludiu a uma forma de expressão proibida, subversiva e noturna (GITAHY, 2012).

A trajetória da pichação, embora acompanhe as mudanças sociais que no seu momento deram força ao *graffiti* no mundo, é mais facilmente identificável no Brasil. Assim como as primeiras experiências *graffiti* da contemporaneidade são divisadas nos Estados Unidos, especificamente em Nova York, a cidade brasileira de São Paulo situa-se como marco de nascimento da pichação, um movimento

³⁶ PIXO. Documentário sobre pichação e pichadores. Produção de Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo de Filmes, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>> Acesso em 10 dez. 2014.

³⁷ Pichar. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/chave> [consultado em 10-10-2014].

que, segundo seus próprios praticantes, “carrega toda a energia da metrópole”³⁸.

Dentro da cena da pichação paulistana, distinguem-se vários antecedentes do denominado “esporte da periferia”. Segundo o depoimento de vários pichadores no documentário brasileiro “Pixo” (2009), um primeiro precedente se encontra na década de 1960 paralelamente ao começo da ditadura militar no Brasil. Aquela manifestação da pichação é qualificada como “pichação política” e remete ao surgimento de formas de expressão pública que procuravam contrabalançar a censura própria desses estados de exceção. Um pouco depois aparece o que alguns entrevistados no filme chamam de “pichação poética”, localizada entre final de 70 e começo da década de 80. Neste caso, como o nome indica, tratava-se de intervenções mais voltadas para dar conta do cotidiano da vida, mesmo que para expressar sentimentos ou posturas filosóficas, entre outros³⁹. Já em 1982, segundo o relato dos pichadores, apresenta-se o momento de efervescência da pichação enquanto fenômeno atribuído à periferia. Ao contrário do *graffiti* nova-iorquino, a trilha sonora da pichação paulistana foi o *punk* e a inspiração das primeiras intervenções com *spray* derivou dos logos de bandas de *rock* mais importantes daquele momento.

Tida como uma “evolução das runas anglo-saxônicas”⁴⁰, mas reconhecida socialmente somente como rabisco, para os pichadores existe um processo artístico e criativo por trás da pichação. De maneira semelhante a alguns códigos que são manejados entre os grafiteiros, existe a preocupação com a invenção da assinatura, essa marca individual que opera como critério de distinção entre os milhares de

³⁸ PIXO, op. cit.

³⁹ Destaca-se o fato de a pichação ter sido usada na promoção de serviços ou produtos, como foi o caso de Antenor de Lara Campos Filho, mais conhecido como “Tozinho”. Chamado de pioneiro da pichação no Brasil, Lara Campos dedicava-se à criação e comercialização de cães da raça fila desde a década de 60. A frase “Cão fila K26” aparecia com frequência nos muros de várias cidades brasileiras na época e era a maneira como Antenor promovia seu negócio. Eis a inspiração para os primeiros pichadores e ainda para os de hoje, mostrando, simultaneamente, uma característica fundamental da pichação: a repetição. BERTONI, Estevão. Pichou “Cão fila K26 pelo país”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>> Acesso em 14 dez. 2014.

⁴⁰ PIXO. Documentário sobre pichação e pichadores. Produção de Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo de Filmes, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JJS0653Gsn8>> Acesso em: 10 dez. 2014.

praticantes. No caso de São Paulo, uma série de encontros periódicos é realizada entre os pichadores para facilitar a troca de assinaturas, estilos caligráficos, materiais e técnicas (ao estilo dos *blackbook* do *graffiti*), mas também funciona como uma oportunidade para compartilhar experiências e divulgar as pichações.



Figura 14 – *Graffiti* no período da ditadura brasileira.

Fonte: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/>

Com seus próprios códigos e regras, realizada com o propósito de agredir a sociedade⁴¹, a pichação assume um caráter diferenciado dentro do que se considera como *street art*. Como explicita Célia Ramos (2007), um exemplo claro de afastamento da cultura *graffiti* é o fato de os pichadores paulistanos terem assumido a escrita da palavra com X:

Jovens provenientes de grupos mais excluídos dos sistemas dominantes – especialmente os que se dedicaram a escrever na cidade com um alfabeto criado e recriado constantemente por eles e

⁴¹ É assim como o fotógrafo paulista e estudioso do *street art* “Choque” define a pichação. Segundo ele, seu trabalho tenta documentar a pichação realizada por jovens das periferias brasileiras “com o intuito de compreender quais são as demandas sócio-culturais de toda uma geração que foi sistematicamente negligenciada e que por isso criou uma forma de comunicação codificada própria, que exclui a sociedade do seu entendimento por sua complexidade e agressividade estética”. Para aprofundar no trabalho deste fotógrafo ver: <https://www.flickr.com/people/choquephotos/>

grafado nas paredes dos prédios de difícil acesso – , assumiram a grafia da palavra pichação com X, afrontando assim não só a cidade com seu alfabeto vernáculo, mas também a gramática oficial da língua portuguesa.⁴²

No âmbito das coincidências com o *graffiti*, podemos assinalar que muros, fachadas de edificações, asfalto de ruas e monumentos são também algumas das plataformas escolhidas pelos pichadores para dar visibilidade às suas intervenções (HOLANDA, 2009). Em termos de materiais, ainda o aerossol, as tintas e os rolos compõem o *kit* com o qual se fixa a marca. Através dessas marcas são reveladas “frases de protesto ou insulto, assinaturas pessoais ou mesmo declarações de amor” e, em muitas ocasiões, as formas de demarcação dos territórios entre os próprios pichadores (HOLANDA, 2009).



Figura 15 – Pichadores no centro de São Paulo.

Fonte: <http://subsoloart.com/blog/category/pixacao/page/18/>

No campo das diferenças, a característica mais chamativa da pichação é sua consolidação como uma agressão, uma forma de expressão “anárquica” que não pretende se comunicar com a cidade,

⁴² RAMOS, Celia Maria Antonacci. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. 16º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Anais do 16º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, v. 1, 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

mas questioná-la. Este “agente verticalizador das letras”⁴³ supõe a existência não só de formas diferentes de execução às do *graffiti*, mas um forte componente destrutivo associado à adrenalina e ao risco⁴⁴. Para além dos muros, os prédios, janelas e superfícies aparentemente inalcançáveis são os mais desejados pelos pichadores para obter visibilidade, configurando um conjunto de categorias que definem melhor seu sentido como prática urbana. O significado da pichação, além da procura de reconhecimento social, de lazer e de uma descarga de adrenalina, está vinculado às reconfigurações da paisagem urbana, pois ela “acompanha a forma da cidade como se ela fosse um caderno de caligrafia”⁴⁵.

No meio das divergências entre um e outro, emerge um debate que não passa somente pela questão nominal, das motivações ou das técnicas usadas. Tanto no Brasil, quanto em alguns países de fala hispânica que diferenciam o *graffiti* da pichação⁴⁶, esta última é genericamente tida somente como o ato de rabiscar e é ligada à sujeira urbana, ao impuro⁴⁷, interpretando-se como um ato de vandalismo realizado para desafiar a ordem estabelecida. Essa concepção do ato de

⁴³ PIXO. Documentário sobre pichação e pichadores. Produção de Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo de Filmes, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>> Acesso em: 10 dez. 2014.

⁴⁴ Escalar prédios é uma das características mais importantes dentro da pichação, não só porque permite “delinear” a cidade toda, mas porque outorga *status* dentro do grêmio. Sobreviver a uma queda de altura é, nesse sentido, a demonstração do caráter da pichação como um ato de risco, do que, de fato, alguns não têm conseguido sair com vida. Ver: <http://ponte.org/pichadores-se-unem-em-protesto-pela-morte-de-alex/>

⁴⁵ PIXO. Documentário sobre pichação e pichadores. op. cit.

⁴⁶ Na Argentina e na Colômbia o equivalente para pichação seria a palavra “pintada” ou o que alguns pesquisadores sobre *graffiti* (CASTRO et al., 2012) chamam de “*graffiti* de consigna”.

⁴⁷ A noção de impureza e sujeira adjudicada tanto ao *graffiti* quanto à pichação revela, no seu sentido mais amplo, o que a antropóloga Mary Douglas (2012), no seu estudo sobre rituais de purificação, cataloga como uma ofensa à ordem: um confronto ao “esforço positivo para organizar o ambiente” que supõe a eliminação da sujeira. Certamente a não autorização do *graffiti* e da pichação com o objetivo de manter o espaço urbano o mais asséptico possível, desvela o fato da grande e permanente preocupação das autoridades cidadãs por conter as frequentes ameaças à organização, mesmo que seus não poucos esforços por “purificar” os espaços públicos apagando sistematicamente *graffitis* e pichações.

pichar como um atentado à assepsia e aos bons costumes urbanos acompanha a história desta forma de expressão (GITAHY, 2012).

Mas, de onde surge a necessidade de dar significados distintos a práticas que compartilham muito mais do que sua natureza como forma de comunicação rebelde? Se desde sua gênese *graffiti* e pichação aproveitam diversos lugares da cidade como cenário de sua expressividade, qual o sentido de fazer esta distinção? Para o artista plástico e grafiteiro paulista Waldemar Zaidler (2011) é claro que essa caracterização é gerada pela divisão perversa entre grafite como algo esteticamente bonito e aceito, e pichação como sua produção oposta:

O critério que muitos defendem, inclusive no âmbito acadêmico, para diferenciar o grafite da pichação é que esta seria derivada da palavra escrita e da temática contestatória, enquanto que aquele apresenta imagens e teria função “quase que” decorativa. Pichação, então, seria vandalismo, e grafite, arte.⁴⁸

Chama a atenção que, à diferença de Fernando Figueroa (2014), para Zaidler o *graffiti* não responde a uma atuação contestatória derivada da escrita, mas se trata de uma prática que funciona “quase que” como enfeite na cidade. A pichação, seguindo sua linha argumentativa, é a prática que assume o papel da contestação na cidade, o que está fora da ordem estabelecida. A bandeira da defesa da pichação como uma espécie de “verdadeira” intervenção de confronto ao sistema é levantada por este autor em termos de sua não disponibilidade para efeitos comerciais ou decorativos no contexto da cidade. Esta mesma perspectiva é adotada por Célia Ramos (1994) ao afirmar que:

[...] a pichação pode ser definida como um protografite, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir; marcar presença, provocar, chamar a atenção sobre si e sobre o suporte [...]. Não há qualquer gesto estético qualitativo obrigatório.

⁴⁸ ZAILLER, Waldemar. Arte pública e arte de rua. Graffiti versus grafite. Trabalho apresentado no Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica. Vitória, 9 a 12 de novembro de 2011.

A separação que opera entre os conceitos *graffiti* e pichação, inclusive na academia, sugere uma necessidade política de conceder um tratamento diferenciado a práticas semelhantes em condições de criação e de reprodução distintas. Para Gitahy (2012), porém, o elemento contestatório e reivindicativo que é atribuído ao *graffiti* constitui-se também em condição *sine qua non* de significação da pichação. Enquanto o primeiro é considerado uma arte urbana, e é susceptível de encomendar-se, comercializar-se, tomar-se e expor-se, a pichação é reduzida à expressão reprimida da população de baixa renda, sem formação artística e segregada do circuito da arte contemporânea do que o *graffiti* vem se apropriando com sucesso nos últimos anos. Esse argumento é o que com maior frequência defende a existência dos dois conceitos para caracterizar fenômenos de comunicação urbana efetivamente dissímiles.



Figura16 – Ilustração feita para a revista Fórum com arte de Alexandre de Maio em 2012.

Fonte: <http://subsoloart.com/blog/tag/crupta/>

Dado que, segundo essa visão, a pichação não teria argumentos estéticos suficientes para participar do processo de enfeite da cidade, aquela diferenciação perversa, e instrumentalizada sob várias perspectivas, não só consegue se manter, mas de fato funciona: diante da cada vez maior aceitação do *graffiti* como elemento da arte pública da cidade, a pichação encontra seu próprio lugar no espaço urbano contemporâneo como uma forma de comunicação desafiadora do enquadramento funcional à que a criação artística de rua de hoje é submetida. Dessa forma, as fronteiras continuam a existir, estabelecendo-se como necessárias.

Gestores culturais, instituições públicas, indústria cultural, artistas e outras instituições envolvidas com a administração da cultura e do espaço público nas cidades precisam operar dita diferenciação em função de “favorecer a percepção de um determinado local enquanto lugar” (ZAILLER, 2011). De acordo com este artista plástico, “para muitos, ainda, a arte na cidade tem função comemorativa, manifestadora de efemérides”⁴⁹. Nessa perspectiva a pichação parece estar longe de participar da organização do espaço urbano através da encomenda, pois a única comemoração passível de suscitar é a da diferença.

Na medida em que no processo de criação de um relato de cidade são colocados em disputa diferentes concepções e interesses (políticos, econômicos, ideológicos etc.), as intervenções realizadas no espaço urbano são diferenciadas, catalogadas e selecionadas com o objetivo de ordenar o espaço social, oferecendo uma visão específica de lugar em que a arte institucionalizada cumpre o papel de caracterizar e interpretar a dinâmica social. Levando em conta que a pichação age fora das margens do culturalmente aceito, muito provavelmente continuará a ser tida como uma expressão marginal e violenta, um ato de vandalismo que deve ser eliminado e censurado.

⁴⁹ Ibidem.

1.1.3 Arte urbana, pós-graffiti e pintura mural

De graffiti, los muros y otras formas de expresión más o menos legales ha surgido un movimiento al que de momento sólo puede llamarse “arte urbano”. En la mayoría de los casos se trata de arte ilegal en las calles, pero no se puede considerar graffiti porque el motivo principal no es el nombre del artista.

Roger Gastman⁵⁰

Por definição, a **arte urbana** é a manifestação de artistas independentes que se apropriam do espaço público como local de trabalho. O fato de considerar essas práticas como arte vem da evidência de que ou o autor prefere ou é obrigado a usar esse espaço como lugar de desenvolvimento, exposição e comercialização da sua criação, em um determinado momento, pela qualidade de sua obra (o que supõe um julgamento estético⁵¹) ele “bien podría estar en un museo o en galerías” (SILVA, 2013).

Conhecida globalmente como *street art*, esta tipologia da arte contemporânea tem sido considerada menor historicamente justamente pelas suas origens como produção de rua. Para Johannes Stahl (2009), isto tem a ver com a perspectiva mais tradicional da arte na medida em que é assumido que os trabalhos feitos nas ruas são da autoria de “anônimos” sem a formação necessária para que suas obras possam participar da história oficial da arte:

⁵⁰ GASTMAN, Roger et al. *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*. Barcelona: Océano, 2007.

⁵¹ Na sua análise sobre a categoria “gosto”, Pierre Bourdieu (*apud* MATTOS, 2011) não somente mostra que os julgamentos de gostos e preferências são socialmente construídos, mas que, no caso do julgamento estético, ele “produz e reproduz distinções entre indivíduos e classes sociais, legitimando e naturalizando o acesso privilegiado das classes dominantes a bens e recursos materiais e simbólicos escassos”. Na discussão sobre a arte urbana como categoria aceita dentro do campo tradicional da arte, é evidente que opera um critério de distinção baseado no julgamento estético, no “olhar puro” da “cultura legítima” sobre a “estética popular” (BOURDIEU, 2007) ao se considerar que as manifestações artísticas de rua não são resultado de processos formativos, nem fazem parte da história da arte e por essa razão não poderiam ser consideradas legítimas.

Em comparação com a arte tradicional, ninguém pode dizer com precisão que bagagem acumulam na sua formação prática nem que tipo de conhecimentos possuem no que se refere à arte tradicional. Mal se pode perguntar algo a estes seres invisíveis. O peso da decisão – o qual se aceita como crucial na interpretação da história da arte – pertence apenas aos investigadores [...] Inclusive embora se queira observar um trabalho como obra da arte, falta-nos o artista.⁵²

Pela dificuldade de conhecer a autoria dessas amostras de rua, e especificamente do que hoje conhecemos como *graffiti*, a arte urbana foi chamada de “arte bastarda das ruas de má fama” na Europa na primeira metade do século XX. Segundo Stahl (2009), na década de 1930, em pleno auge do movimento surrealista, o fotógrafo francês Brassai definiu de tal modo a arte urbana, questionando dessa maneira o lugar daquele tipo de intervenções dentro do registro artístico da época:

Essa arte bastarda das ruas, tão menosprezada que mal é capaz de despertar a nossa curiosidade, tão incerta que as inclemências do tempo a podem apagar, transforma-se numa escala de valores. A sua lei é vinculativa, põe de pernas para o ar todos aqueles sistemas estéticos que tanto tempo levaram a introduzir. A beleza não é, na verdade, o objetivo da sua criação, mas é a sua recompensa. [...] perante tal confronto, o que resta das obras contemporâneas?⁵³

Brassai colocava assim a arte urbana em um lugar muito próximo da arte “exemplar”, pois, além de ser o resultado de um processo de criação que dá conta de uma determinada visão de mundo, constituía-se também em um “importante indicador histórico” (STAHL, 2009). Contudo, essas expressões iniciais tiveram que perpassar vários momentos de luta pela sua aceitação durante o século XX até ganhar protagonismo nos círculos artísticos de galerias e conseguir ser parte de exposições em museus e bienais⁵⁴.

⁵² STAHL, Johannes. *Street art*. Colônia: H. F. Ullmann, 2009.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Exemplos de algumas tentativas de assunção da arte urbana pelos círculos oficiais da arte (com especial destaque no *graffiti*) são achados na exposição de



Figura 17 – *Graffiti* fotografado por Brassai

Fonte: <http://imgkid.com/brassai-graffiti-photography.shtml>

De acordo com o especialista inglês em *graffiti* Tristán Manco (*apud* ABARCA, 2010), “el término *street art* se usó por primera vez em los ochenta para referirse al arte urbano de guerrilla⁵⁵ que no era

writers nova-iorquinos no Museu Boijmans van Beuningen em 1983, e as exposições que sob o tema *graffiti* foram organizadas pelo Musée National des Monuments Français de Paris em 1991 e pelo Centre George Pompidou na mesma cidade em 1992 (CAMPOS, 2010). Em 2008 foi realizada a exposição “Street Art at Tate Modern” que contribuiu na definição das formas da arte na rua, diferentes ao *graffiti* (ABARCA, 2010). No caso das bienais, é uma referência o acontecido em 2008 na Bienal de São Paulo, quando um grupo de grafiteiros se apropriou dos espaços vazios e muros dispostos propositalmente para ficarem esvaziados preenchendo-os com graffiti e “extrañas figuras” (SILVA, 2013).

⁵⁵ Entendemos a arte de guerrilha ou a propaganda de guerrilha como definida por Abarca (2010) como “una serie de tácticas que explotan los espacios en que

graffiti hip hop”. Hoje a arte urbana alude principalmente a uma “expresión plástica”, a uma “arte visual” dentro dos variados gêneros que compõem o universo dos fenômenos urbanos na contemporaneidade (SILVA, 2013; CAMPOS, 2010; GASTMAN et al, 2007). Dentro da categoria arte urbana são acolhidos, com as suas transformações intrínsecas, o *graffiti*, o pós-graffiti e a pintura mural, da mesma forma que um sem-número de expressões visuais diferenciadas⁵⁶ que aproveitam, nutrem e reconfiguram os espaços públicos, disputando os lugares privilegiados da cidade com a publicidade e a propaganda.

A caracterização desta expressão como arte ilegítima é fundamental para compreendê-la como epicentro da dicotomia arte/vandalismo. Ainda que o interesse principal desta análise não seja entrar nessa discussão (pela quantidade de matizes que apresenta), é claro que na conceituação da arte urbana a questão da sua procedência “inculta” e executada por vândalos contribui na identificação de uma vanguarda que está adquirindo força em função da sua importância imagética para as cidades.

Vinculada à cultura de massas (CAMPOS, 2010), a arte urbana encontra nos fluxos comunicacionais tecnológicos atuais um suporte mais do que efetivo para se consolidar como fenômeno cultural. A possibilidade de transitar pelo circuito global de comunicação através da Internet define sua característica principal e reforça seu papel, conforme o mesmo autor, como “linguagem subtraída a variados universos culturais”. A sua flexibilidade transcende a rigidez conceitual nas quais muitas vezes são localizadas as práticas que admite, e consegue integrar simbólica e ideologicamente esses fenômenos frequentemente associados às margens artísticas.

Dentro desse conjunto das práticas artísticas ligadas à arte urbana se encontra também o **pós-graffiti**. Centrado analiticamente como resultado das mudanças e inovações do *graffiti* na década de 90 (CAMPOS, 2010), este fenômeno se desenvolveu a partir do final da década de 60 como uma prática mais visual e menos fechada em comparação com as assinaturas e ao *getting up* característicos do *graffiti*

los mensajes publicitarios no pueden aparecer de forma legal. Su manifestación más antigua y habitual es el pegado de carteles en soportes de la calle sobre los cuales no está permitido hacerlo, una táctica que rara vez se reprime legalmente”.

⁵⁶ Conforme Francisco Abarca (2010) são consideradas como arte urbana a contrapropaganda e alguns comportamentos próprios do skate e do punk.

(ABARCA, 2010). Contrapropaganda⁵⁷ e *site specific*, entendido como intervenção planejada em diálogo com o ambiente, definem as primeiras ações tidas como pós-graffiti influenciadas por sua vez pelo movimento punk e pela prática do skate.

Uma das diferenças marcantes com o *graffiti* poderia se resumir na maneira como o pós-graffiti dialoga com o espectador. Sendo que para o primeiro muitas vezes a interlocução com o habitante da cidade não é o objetivo principal da intervenção, no pós-graffiti o morador é convidado a participar, pois o pós-graffiti brinca de se deixar ver “propagando muestras de su trabajo por la ciudad pero de una forma que todos podamos entender” (ABARCA, 2010). Assim, o pós-graffiti não se configura como uma proposta eminentemente textual. Os elementos gráficos são essenciais na definição de um estilo com o qual o pedestre possa se identificar. Nesse sentido, fica claro, segundo o autor, que “la relación entre artista y espectador constituye el eje del postgraffiti”.

Vários exemplos de pós-graffiti são sobressalentes nos nossos dias. Artistas como *Invader*, *Obey Giant* e o próprio *Banksy* fazem parte desta subcategoria da arte urbana. Os trabalhos destes artistas são facilmente reconhecíveis e conseguem ganhar visibilidade e destaque para além dos seus lugares de origem. Com apostas diferentes em termos de relato do presente, as intervenções não respondem tanto a uma competência entre eles, quanto à oportunidade de proporcionar uma experiência estética de cidade:

[...] el artista propaga su presencia en el entorno urbano y el espectador le sigue el rastro, se sorprende con cada encuentro, aprecia la manera en que el artista se hace con cada soporte, y en general halla una nueva capa de disfrute en su experiencia en la ciudad. Este juego crea un

⁵⁷ Assume-se a contrapropaganda, segundo a definição proporcionada como Francisco Abarca (2010) como “un heterodoxo conjunto de formas de activismo pos-moderno denominadas “culture jamming”. Las diferentes formas de culture jamming, surgidas a partir de los setenta, usurpan los medios de masas y distorsionan mensajes para cambiar el contenido original por otro que lo critica mediante la parodia. Su amplio abanico de métodos incluye desde el sabotaje informático hasta la performance”.

vínculo entre las dos partes, una rara forma de relación íntima que sucede en el espacio público.⁵⁸

Em se tratando de métodos e materiais de criação do pós-graffiti, evidentemente o aerossol não é a matéria-prima principal nem o traço à mão livre a técnica primordial. Embora não haja uma substituição completa do *spray* nem do desenho como produto de uma agilidade manual, aparecem os estênceis, os autocolantes, os *stickers* e os *posters* e projetos escultóricos. Esses elementos, além de marcar a diferença com o *graffiti* e outras intervenções consideradas como arte urbana, criam uma nova maneira de entendimento com a cidadania habituada à propaganda e aos excessos da publicidade em todos os cantos do mobiliário urbano. Isto não significa que eventualmente o pós-graffiti não possa vir a contribuir na poluição visual da cidade⁵⁹, mas supõe outra forma de apropriação do espaço público e de leitura e (re)criação da paisagem urbana a partir de uma interação mais “amigável” e mais “clara” para a plateia.

Isso quer dizer que o pós-graffiti é permitido (bonito/bacana) enquanto o *graffiti* é proibido (feio/hostil)? Não. Apesar das transformações estéticas e do processo criativo interno⁶⁰ que o pós-graffiti propõe especialmente na última década, ele continua a ser uma prática ilegal. Do ponto de vista da sua procedência, entende-se que ele é executado, na maioria dos casos, por jovens das camadas média e alta, com algum tipo de formação vinculada ao *design* e ao trabalho no mundo da imagem enquanto moram nos bairros em processo de gentrificação (ABARCA, 2010). Não obstante, isso não exime o fato de ele agir na contramão da lei. O componente de ilegalidade, como já foi dito, mantém-se como essencial à compreensão destes fenômenos que, é

⁵⁸ ABARCA, Francisco. El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁵⁹ Entenda-se aqui a poluição visual da cidade como “a desarmonia ou degradação visual geradora de desequilíbrio do meio ambiente artificial (cidade e paisagem urbana)” (CASTANHEIRO *apud* ANTACLI, 2009). A ideia de desarmonia sugere a noção de desordem, de coisas que estão localizadas em lugares que rompem de alguma maneira com um padrão, com uma noção de organização. A arte urbana, por definição, quebra a ordem e é vista como seu oposto; um signo visível de degradação.

⁶⁰ Referimo-nos ao fato de o pós-graffiti se conceber como uma prática mais aberta, menos competitiva entre seus praticantes e com uma tendência maior à camaradagem (ABARCA, 2010).

claro, respondem a uma origem compartilhada: a propensão a comunicar usando o espaço público.

Outro elemento de destaque dentro da arte urbana, e que não reveste o mote da ilegalidade, é a **pintura mural**. Através do processo de acolhimento público e de promoção institucional que o *graffiti* ganhou nos últimos anos, o muralismo retomou importância nas cidades acompanhando a trama arquitetônica contemporânea. Dependente da encomenda, a pintura mural atual dá um sentido oposto ao *graffiti* enquanto criação marginal, convertendo essa prática, aos olhos dos espectadores e dos gestores culturais, em instrumento de enfeite urbano.



Figura 18 – Propaganda e *graffiti* misturados em Buenos Aires.

Figura 19 – Stencil em Bogotá

Fonte: N. Pérez, 2012.



Figura 20 – Mural do crew APC no centro de Bogotá.

Fonte: N. Pérez, 2012.



Figura 21 – Exemplo de *culture jamming* na Inglaterra.

Fonte: <http://sobadsogood.com/2012/07/22/22-brilliant-examples-of-culture-jamming/>

Sabe-se que a pintura mural é uma das formas mais antigas da arte. Não desejando nos estender nesta matéria, podemos dizer que ela é fundamental para compreendermos a trajetória da humanidade, pois opera como um importante registro e como testemunha dos fatos históricos. Através das civilizações, a pintura mural consolidou-se como uma modalidade artística com um forte componente de transmissão sociocultural e de significação popular mediante a exposição pública.

No século XX o registro mais destacado do muralismo tem sua referência principal na vanguarda mexicana liderada por Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros (GITAHY, 2012). No intuito de democratizar a arte, a reativação da pintura mural na primeira metade desse período apoiou a criação de obras públicas de grande formato inspiradas nas tradições populares. Monumentalidade tanto no espaço escolhido para a realização das obras, quanto nas formas dos desenhos, é uma das características daquele movimento que ainda hoje permanecem.

Não é muito claro de qual maneira se apresentou o encontro do muralismo e o *graffiti*. Para Celso Gitahy (2012) é a *pop art* que consegue acercar as duas expressões. O que sim podemos ressaltar é que muitas das intervenções de *graffiti* que encontramos nas cidades atuais, pela extensão de seu formato e pelo fato de serem encomendadas, correspondem a pinturas murais. A diferença entre a proposta do muralismo mexicano, muito mais relacionado com a exaltação da identidade do povo, e o *graffiti* contemporâneo é o uso do muro. Ele se converte em mais uma plataforma de exibição em espaços de grande visibilidade que, contrariando a natureza desta prática, precisa de autorização⁶¹. Embora o muro possa também ser usado para exaltar

⁶¹ Como destaca Claudia Kozak (2004) na sua análise sobre o *graffiti* na Argentina, muitas vezes os murais são assumidos como um “servicio a la

valores populares através do *graffiti*⁶², uma vez dentro do circuito oficial da arte, isto é, institucionalizado, vira pintura mural. É esse o movimento que faz com que esta categoria esteja associada ao *street art*.

Enfim, a questão da autoria é comum às formas da arte urbana expostas anteriormente. Se no *graffiti* o anonimato opera na maioria dos casos como selo, na *street art* a possibilidade da marca é significativa. Trata-se do retorno da assinatura, já não como elemento central da intervenção, mas como artifício de reconhecimento artístico: uma mudança que faz com que exista um desejo mais evidente de prestígio pessoal por parte destes artistas urbanos (SILVA, 2013).

A superação do anonimato (que, porém, não se apresenta em todos os casos) está atrelada às formas de circulação da arte urbana. À diferença das primeiras manifestações contemporâneas do *graffiti* nas ruas, a *street art* veio a se desenvolver como subcategoria artística graças ao impulso das tecnologias digitais e à sua presença massiva na Internet enquanto experiência virtual de cidade⁶³.

O reconhecimento na era das redes sociais, das *selfies* e da permanente exposição pública, age como fator de autopromoção dos indivíduos e coletivos que integram o chamado *street art market*, movimento voltado para o comércio da arte de rua. O surgimento de negócios associados à estética da arte urbana (entre os quais se destacam roupas, sapatilhas, mochilas e bonés) imprimiu mais uma característica a esta categoria artística que vai tomando conta, de maneira cada vez mais inovadora, das possibilidades do espaço público.

ciudad” por parte dos grafiteiros. Isto tem explicação na evidência que “el gran tamaño de las producciones y el tiempo que insume su realización no podrían permitir la práctica de la clandestinidad, como sí se dá en otros casos”.

⁶² Para aprofundar na questão do *graffiti* como exaltação das identidades locais na América Latina, pode-se consultar o trabalho do muralista colombiano “Guache” ou do designer peruano “Elliot Tupac”.

⁶³ Na palestra intitulada “O *flâneur*, a cidade e a vida pública virtual”, Mike Featherstone (1996) explora o sentido que hoje teria a prática da *flanerie* entendida como “modo de leitura de textos para ler os sinais e pistas da cidade”. Assumindo que com as mudanças que o hipertexto e a multimídia trouxeram à experiência urbana se faz necessário “examinar a passagem da cidade como texto para a cidade como dado”, a Internet revela outras possibilidades de passagem e de exploração da cidade, o que viria a sustentar a existência de um *flâneur* eletrônico caracterizado pelas suas capacidades de locomoção ilimitadas que “tornam irrelevantes as diferenças físicas espaciais”.



Figura 22 – Intervenção do *Banksy* em uma cabine telefônica em Londres. Fonte: <http://banksy.co.uk/out.asp>

Figura 23 – *Paste up* do *Obey Giant* em um caminhão em Seul. Fonte: https://www.facebook.com/ObeyGiant/photos_stream?ref=page_internal



Figura 24 – Intervenção de *Space Invaders* em Bruxelas. Fonte: <http://www.blendbureaux.com/invading-brussels/>



Figura 25 – Cartaz do Colectivo Bogotá Street Art divulgando uma jornada de estampa de camisetas com desenhos *graffiti*.

Fonte:

<https://www.facebook.com/BSABogotaStreetArt/photos/pb.192135387573727.-2207520000.1425055598./431120933675170/?type=3&theater>

2. ATUALIZANDO UM FENÔMENO EM TRANSFORMAÇÃO

Revisada suscintamente a trajetória, feitas as distinções correspondentes e assinaladas as características em comum entre as práticas que são conhecidas como *graffiti*, interessa-nos agora nos aprofundarmos na sua construção conceitual como um fato da cultura urbana de hoje.

São várias as tentativas que nos últimos anos têm se realizado em diversos setores para dar conta do *graffiti*. Seja no âmbito da cultura popular, no campo da arte, na academia ou no seio da administração pública, na significação do *graffiti* (entendido agora como expressão da cultura visual que agrupa diferentes manifestações urbanas independentes e institucionalizadas, aceitas e marginalizadas, criadas dentro e fora das ruas), coincidem vários atributos que lhe outorgam a sua identidade como prática coletiva e contribuem na sua conceituação como baluarte da cultura visual na contemporaneidade.

Na revisão de ditos atributos, destacaram-se as propostas de Armando Silva (2013) e Ricardo Campos (2010). Enquanto que para o primeiro falar de *graffiti* supõe reconhecer a existência de um complexo sistema em que interagem propósitos, meios e contextos, para Campos a variedade de disciplinas nas quais é possível dar conta do fenômeno configura várias dimensões analíticas que permitem organizar um discurso mais ou menos coerente para sistematizar as inúmeras informações que circulam sobre a matéria. Nos dois casos se parte do princípio complexo e arriscado de consolidar uma definição inequívoca de *graffiti* pela mutabilidade de suas características e pelo fato de ainda ser considerada uma prática marginal em distintos âmbitos.

2.1 “Sistema graffiti”⁶⁴

“El graffiti há regressado, pero no solo”. Sob essa premissa, Armando Silva (2013) situa o *graffiti* contemporâneo como um acontecimento que reaparece no cenário das cidades associado com diferentes manifestações artísticas, escoltado por novas estratégias na sua composição e apegado a muros físicos e virtuais. Destacando o fato da vontade de domesticação que hoje funciona sobre o *graffiti*, o autor parte do pressuposto de que, ainda experimentando essas mudanças, ele continua a ser “combatiente y emblema del conflicto urbano”. Todavia, o

⁶⁴ Neste título escreve-se a palavra graffiti, com um f só, como usada por Armando Silva no livro referenciado.

graffiti deve ser analisado simultaneamente a partir dos gêneros que lhe são confiados indistintamente (isto é, à arte pública e ao que ele chama de “nichos estéticos”⁶⁵), mas sobretudo, ele necessita ser repensado por uma teoria que permita distinguir a abundância de expressões urbanas da atualidade.

No intuito de desenvolver sua tese, Silva assume o *graffiti* como um “programa informativo auxiliado por um tratamento plástico” com valências e imperativos definidos que outorgam sentido ao que chama de “acción grafiti”⁶⁶. Tanto as valências (marginalidade, anonimato, espontaneidade, cenicidade⁶⁷, precariedade, velocidade e fugacidade), quanto os imperativos (comunicacional, ideológico, psicológico, estético, econômico, físico e social) dão forma ao “sistema grafiti” e mobilizam as motivações ou “causas sociales” que estão envolvidas no processo de criação. As valências funcionam como condições “naturais” ou “qualidades lógicas” do *graffiti*, enquanto que os imperativos são os requisitos que estimulam e produzem a “acción grafiti”.

⁶⁵ Segundo o autor, um “nicho estético” poderia ser entendido como resultado das mutações do *graffiti* e da criação de novos ambientes urbanos. Assim, o nicho é “lo que venía desde el grafiti y lo que nos ha llegado paralelo a él y del arte público, ya no sólo como combate o como estrategia política, sino como resguardo y proyección en una acción [...] el adorno incrustado en la pared que se va volviendo estética social, pero ya no en un muro, sino en las experiencias ciudadanas, en los gestos, en el deseo de revolcar lo que hay” (2013).

⁶⁶ Silva entende a “acción grafiti” como o ato no qual se conjugam componentes ideológicos e psicológicos que condicionam e potencializam a intervenção e componentes físicos e econômicos que a materializam.

⁶⁷ Usamos a palavra cenicidade como tradução da palavra em espanhol “escenicidad” para nos referir ao fato de colocar em cena alguma coisa. Embora sem registros nos dicionários de português consultados, essa palavra aparece em vários trabalhos acadêmicos no Brasil. Ver: PEREIRA, Robson. “Um verme passeia na lua cheia”: performance e cenicidade audiovisual em Ney Matogrosso na construção de um fazer artístico na década de 1970. Disponível em:

<<http://www.trilhasdahistoria.ufms.br/edicao5/artigos/ensaio%283%29.pdf>> . Acesso em: 12 dez. 14.



Figura 26 – *Graffiti* de Eliot Tupac na Calle 26 em Bogotá
Fonte: N. Pérez, 2013.



Figura 27 – Intervenção do grafiteiro Crix no centro de Bogotá
Fonte: N. Pérez, 2013.

Quadro 1 – “Sistema grafiti”⁶⁸

Valências (Carga e disposição na natureza semântica da mensagem)	Imperativos (Causas sociais)	Características das valências	Natureza temporal dos imperativos
V1 Marginalidade	I1 Comunicacional	Mensagens que não é possível submeter ao círculo oficial ou comercial por razões ideológicas, custo, ou simplesmente pela sua manifesta privacidade.	Pré-operativos
V2 Anonimato	I2 Ideológico	Mantém em sigilo sua autoria, exceto organizações ou grupos que através do seu autorreconhecimento buscam projetar uma imagem pública.	
V3 Espontaneidade	I3 Psicológico	Sua inscrição responde a uma necessidade que aflora em um momento previsto ou imprevisto, mas implica o aproveitamento do momento no que se realiza o traço.	
V4 Cenicidade	I4 Estético	Lugar escolhido, desenho, materiais, cores e formas gerais de suas imagens ou inscrições são concebidos como estratégias para causar impacto. Esta valência vem adquirindo grande importância no novo	Operativos

⁶⁸ Esta estrutura é uma reelaboração dos esquemas 1 e 2 apresentados por Armando Silva no livro referenciado.

		milênio devido às tendências estéticas que estão marcando seu processo nos últimos anos.	
V5 Precariedade	I5 Econômico	Os meios utilizados são geralmente de baixo custo e facilmente adquiríveis no mercado.	
V6 Velocidade	I6 Físico	As inscrições se realizam no mínimo de tempo possível por razões de segurança, pelas características propriamente denotativas e referenciais, ou simplesmente por presumir uma significância duvidosa na mensagem, que implica não “gastar muito tempo” na sua concepção.	
V7 Fugacidade	I7 Social	Sua efêmera duração, pois a vida destes grafemas não está garantida e eles podem desaparecer ou ser modificados minutos depois de sua elaboração.	Pós-operativos

Fonte: elaboração própria.

Analisados separadamente, estes elementos conformam o arcabouço conceitual capaz de dar conta do *graffiti* enquanto uma manifestação própria do cenário urbano. Vistas em conjunto e nas suas distintas interfases essas características visibilizam os conflitos que subjazem à apropriação do espaço público e, ainda, situam as cidades como plano de fundo de diferentes disputas simbólicas e de representação.

Cada valência comporta um imperativo, mas, como salienta o próprio autor, esses elementos “interactúan como conjunto, si bien puede destacarse un imperativo sobre outro en la lectura de los textos concretos” (2013). As valências, entendidas como os atributos mais marcantes da prática do *graffiti* respondem, segundo o esquema, a

causas sociais que não entanto não se apresentam em todas as intervenções caracterizadas como tais. Se a leitura fosse feita a partir do imperativo social (I7), disse-nos Silva, poderia se entender como uma dinâmica, isto é, revelar-se-ia “um imperativo social que desencadeia uma espécie de comunicação” (SILVA, 2013).

Ao propor valências e imperativos para pensarmos este fenômeno, Silva admite que seja possível identificar quais manifestações estão mais perto da definição de *graffiti* como o “conjunto de mensajes o expresiones filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad” (2013), isto é, da acepção primária desta prática que está associada à assinatura ou *tag*. Isso significa que tem uns imperativos indispensáveis (V1, V2 e V3) que fazem supor a existência de um “graffiti pobre”, mesmo comparado com outras manifestações que não podem ser consideradas exatamente como *graffiti*, mas como informação mural, manifesto mural e fresco mural.

O “graffiti pobre” refere-se a os textos e figuras que, mesmo circulando em lugares de visibilidade, carecem de alguma das valências básicas. Diante da ausência de algum desses elementos, falar-se-ia então de **informação mural**, ou seja, de uma inscrição fixada na qual nem a linguagem nem a estética permitem evidenciar alguma potência semântica. Já o **manifesto mural** se configura como um comunicado que não é anônimo e responde a um exercício mais formal, enquanto que o **fresco mural** possui uma estrutura narrativa suportada em uma proposta de intervenção não espontânea e com certa duração garantida, o que o coloca na contramão da fugacidade (V7). Baseado nesta categorização, o que não seria *graffiti*, segundo Silva, é aquela mensagem que não possui pelo menos uma das valências básicas. Serão as circunstâncias histórico-sociais que determinarão que uma intervenção ingresse ou não no âmbito de “pobre cualificación del grafiti” (SILVA, 2013).

No entanto, com as mudanças que o *graffiti* está experimentando por causa da sua acrescentada relevância estética e cultural no cenário das cidades, parece claro que não existe um mesmo impulso criador ou um mesmo objetivo de comunicação em todas as suas manifestações. Também é evidente que, em se falando de pós-graffiti, por exemplo, a precariedade não é o signo marcante, como a velocidade não é a característica principal da pintura mural assumida como *graffiti*. Assim, assistimos à mutação constante e à mistura destes elementos constitutivos que fazem com que seja muito complexo definir este fenômeno somente com arranjo a uma ou duas características principais.

De acordo com Silva, independentemente da convergência ou das tensões que existam entre valências e imperativos como sistema para a compreensão do *graffiti*, ele é fundamentalmente uma “experiencia conyuntural que se hace y se deshace al ritmo de las contradicciones sociales y políticas” (2013). Contudo, o *graffiti* próprio é objeto de contradições internas quando passa, em função da prevalência estética do momento atual, a ser dispensado da sua energia contestatória. Nas palavras do autor,

Esto quiere decir que la inclinación por un grafiti-arte tiende a liberar al grafiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que, al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la descalificación del grafiti, para que tal figuración entre a formar parte de otra clase de enunciados como, por ejemplo, el arte urbano⁶⁹.

No nosso ponto de vista, corre-se o risco de pressupor, dessa maneira, que pelo fato de uma intervenção *graffiti* ser esteticamente melhor concebida hoje, ela possa perder seu potencial como gesto de oposição. De fato, como ele mesmo admite na sua análise “también ha de considerarse que la estética misma puede ser constitutiva del grafiti” (2013). Mesmo com as mudanças plásticas que ele está experimentando, vale a pena se perguntar quais características permanecem e podem ser tidas como constitutivas desta prática na contemporaneidade.

2.2 Dimensões do *graffiti*

Assumindo-o quanto fenômeno “fragmentado e mestiço”, Ricardo Campos (2010) compreende o *graffiti* contemporâneo como um dialeto urbano que deriva de “uma fusão de técnicas e de elementos que evocam o universo publicitário, a cultura elevada e a arte oficial, bem como os diferentes nichos que compõem a cultura de massas, de tendência mais comercial ou alternativa”. Nesse sentido, trata-se de uma prática inserida na nossa cultura visual, configurada por diferentes linguagens e sujeita às mudanças globais da cultura, que pode ser

⁶⁹ SILVA, Armando. *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.

interpretada não só por diferentes disciplinas, mas no marco de uma diversidade não restrita às tendências hegemônicas de homogeneização da cultura (*apud* APPADURAI, 2004; FEATHERSTONE, 1997; HANNERZ, 1996, 1997).

Pela polissemia do termo, Campos propõe reconhecer as “dimensões” mais significativas dentro do *graffiti* para figurarmos uma compreensão mais atualizada dele. Em primeiro lugar, argumenta este autor, o **muro** surge como elemento essencial do *graffiti* na medida em que simboliza paralelamente a proibição e a vontade de quebrar as regras. Isto o coloca como artefato de separação física e ideológica, ou seja, como lugar de enfeite e, ao mesmo tempo, como símbolo de diferença: “Se o muro é lugar de ordem e harmonia, também é lugar de confronto e desobediência [...]. É, portanto, alvo de disputa, arena de confrontos simbólicos e recurso cobiçado” (*apud* FIGUEROA, 2006).

A importância do muro para entender o *graffiti* fica mais evidente ao constatarmos seu sentido estratégico tanto para as autoridades quanto para os grafiteiros. Pelo fato de ser acessível a todos, converte-se “num poderoso instrumento de comunicação, o que determina que seja cuidadosamente controlado pelas instâncias de poder” (CAMPOS, 2010). Assim, o muro aparece como “objeto de desejo” entre a institucionalidade que tem a função de standardizar e controlar os espaços públicos, e os praticantes do *graffiti* que procuram visibilidade através da apropriação clandestina desses lugares. Se o muro não existisse como albergue do *graffiti*, ele perderia o componente de ilegitimidade que é, ao mesmo tempo, sua insígnia e a razão para ser continuamente perseguido e apagado.

A noção de clandestinidade ligada ao *graffiti* explica sua motivação contestatória e a necessidade de comunicar em espaços de visibilidade. Em vista da criminalização a que historicamente tem sido submetido por conta da sua natureza ilegal, sua execução comporta uma **transgressão** que o distingue de outras formas de comunicação. A transgressão é, de acordo com Ricardo Campos (2010), “uma atividade e uma expressão fora de lugar na cidade regulada e disciplinada”.

Como um ato perversor da ordem e desafiador do estabelecido, a transgressão pode ser visualizada e compreendida dentro do universo do *graffiti* segundo duas perspectivas não excludentes. Por uma parte, na visão de quem executa, e, por outro lado, pelo significado que essa ação tem no âmbito da cidade. Para este autor, a transgressão é “algo que distingue o *graffiti* de outras formas de comunicação no espaço público”. Certamente, ultrapassar os limites do permitido na cidade é um aspecto essencial para quem grafita e esse fato concede

tanto a esse sujeito quanto à própria prática a função de quebrar as regras, de ir à contramão da ordem existente através da exposição pública. Nesses dois processos simultâneos, isto é, infringir as regras para ganhar reconhecimento dentro do mundo do *graffiti* e subverter o uso esperado de um lugar para quebrantar a lei, tem especial destaque a questão do prazer, do desejo⁷⁰ intrínseco dos sujeitos de agir fora de qualquer regulamentação⁷¹.

Infringir os limites (sejam leis, acordos tácitos com outros grafiteiros, contratos com a institucionalidade etc.), responder satisfatoriamente a esses desejos implica, por sua vez, reconhecer o componente espacial que serve de suporte para o ato transgressor através de leituras prévias do território. Para o geógrafo Tim Cresswell (*apud* CAMPOS, 2010) “o conceito de transgressão sugere uma concepção de natureza essencialmente espacial, na medida em que invoca as ideias de terreno e fronteira que, de alguma forma, através de determinado ato, são transpassados”.

Enquanto um dos signos mais marcantes do *graffiti*, a transgressão sugere que a prática esteja atravessada por diferentes conflitos pelo território, mas também envolve uma ruptura com a dupla esperança institucional de assepsia e uso regulado dos espaços públicos⁷². Nesse sentido, a transgressão, percebida como primeiro movimento para obter a visibilidade desejada (essencial, na cultura

⁷⁰ De acordo com Armando Silva (2013) a maneira como o desejo opera na perspectiva individual e social em termos da prática do *graffiti* pode ser entendida como o encontro desses dois processos: “El grafiti, tal como se está concibiendo, aparece em la mitad del camino, em hibridación, entre los impulsos primarios de satisfacción de deseos inconscientes y la secundaria manifestación social de revuelta a lo establecido e institucional y, por tanto, su lectura debe comprenderse como un conjunto de enunciados marcados por ambos procesos, siendo susceptible de primar circunstancialmente uno y otro”.

⁷¹ Nessa linha de análise, Ricardo Campos (*apud* GARI, 1995) lembra para nós o fato da desobediência à norma como característica presente em várias etapas da vida dos sujeitos. Segundo ele, “Joan Gari refere o prazer com que a criança desobedece à autoridade, na aprendizagem que faz dos limiares, do uso dos espaços sancionados, riscando e pintando o proibido e aprendendo, então, o gozo e as eventuais sequelas do seu gesto. [...] O *graffiti* mergulha, indiscutivelmente, neste espírito”.

⁷² Esses elementos da transgressão, nas palavras de Célia Ramos (1994) “violam as expectativas da cultura que pré-determina, num texto como o da cidade, como e quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados”.

graffiti), configura-se como uma tática de acesso aos lugares proibidos e, ao mesmo tempo, como um sinal de afronta:

A transgressão simboliza também provocação. Insurge-se contra a *moral e os bons costumes*, as regras e os poderes. Logo, muitas vezes tem por único intuito a afronta, que, presente no próprio acto, pode ser levada às últimas consequências, com enunciados obscenos e iconografia indecorosa, num claro desafio à ordem.⁷³

A propósito da provocação, entendemos que um desses sinais de afronta é o que o *graffiti* mantém com os monumentos. Ao desobedecer às leis e usar o espaço público como palco, o *graffiti* mantém um conflito territorial e simbólico tácito com outras formas permanentes de narrar o social no espaço urbano. Para García Canclini (2012) esse fato é revelador das lutas semânticas e das forças que atuam na cidade, mas, fundamentalmente, é funcional à atualização dos monumentos: “sin vitrinas ni guardianes que los protejan, los monumentos urbanos están felizmente expuestos a que um *graffiti* o uma manifestación popular los inserte en la vida contemporánea [...] los monumentos se actualizan por medio de las ‘irreverencias’ de los ciudadanos”.

Embora nem todas as manifestações hoje tidas como *graffiti* façam apelo ao recurso transgressor, a transgressão é uma característica constitutiva desta linguagem visual na medida em que coloca em jogo dois sentidos comunicacionais interligados, ou seja, a mensagem (o conteúdo) e a infração em si (a ação) (CAMPOS, 2010). Sem a desobediência que a transgressão implica evidentemente a mensagem teria valor diferente e responderia a outro tipo de intervenção regulada por poderes públicos e privados.

Precisamente, a existência de controle e vigilância dos muros e dos outros espaços da cidade usados como lugares de visibilidade para o *graffiti* faz com que o **anonimato** seja outra característica predominante. O anonimato, explica-nos Ricardo Campos, está atrelado a processos de uma identificação entendida como “documentação individual e capacidade de localização do indivíduo” (*apud* MARX, 1999). Em uma sociedade em que esse tipo de identificação remete à

⁷³ CAMPOS, Ricardo. Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.

noção de controle e ao poder de criminalização, o *graffiti* cria e recria mecanismos de camuflagem para fugir da possibilidade de reconhecimento diante do fato de ser uma prática tida como ilegal e/ou imoral. Assim,

O graffiti contemporâneo está indiscutivelmente associado à invenção de um ato de comunicação anônimo, que deriva da índole ilegal que esta prática comporta. A criminalização e a persecução estimulam a inventividade, canalizada para a criação de estratégias de camuflagem.⁷⁴

Nesse sentido, o anonimato revela um paradoxo entre a necessidade de reconhecimento que encarna a prática do *graffiti* e a urgência de não ser identificado pelas autoridades. Porém, no momento que se observa que a assinatura age como revelação de um personagem (com a sua própria identificação e personalidade), adverte-se que ela é usada para encerrar o mundo exterior construindo um pseudônimo ou *alter ego* (CAMPOS, 2010). A partir dessa operação, diz-nos o autor, se “suspende a identidade oficial” que fica mais difícil de ser rastreada pelos organismos de controle e, por outro lado, começa-se a obter o reconhecimento requerido para a “gestão de relações no interior da comunidade e fora dela”.

Esse interessante movimento nos leva a pensar, enfim, no **público** alvo das intervenções de *graffiti*. Essencial por complementar o circuito de comunicação que é estabelecido, o espectador certamente não é um integrante passivo nesta relação, mas também muitas vezes não conta com os elementos necessários para interpretar o que pode ser percebido por ele somente como um rabisco ou um ato de vandalismo. Destinatária por acaso (público indistinto) ou com uma opinião formada sobre o tema (público especializado), a plateia interage com o autor em dois sentidos principais: através do ato — que supõe desobediência e confronto —, e por meio de um texto construído por diferentes signos (verbais e pictóricos) e criados com o objetivo de serem visualizados (CAMPOS, 2010).

Eis a complexidade de uma única definição do *graffiti*: ainda que características comuns possam ser identificadas e estabelecidas, a mudança das condições operativas da atualidade, isto é, a maior aceitação que recebe por parte da opinião e das instituições públicas,

⁷⁴ Ibidem.

colocam o *graffiti* fora da lógica que por exclusividade teve até então, ou seja, a lógica da contestação.

2.3 Efemeridade e proibição: características constitutivas em debate

Apesar de termos subsídios suficientes para refletir sobre as categorias que estruturam o *graffiti* do ponto de vista conceitual, pela sua importância no momento atual consideramos que é preciso revisar separadamente a questão da efemeridade e da proibição como constitutivas deste fenômeno.

A **efemeridade**, ou seja, a qualidade de curta duração no tempo que talvez defina melhor o *graffiti* na medida em que revela alguns dos conflitos que estão por trás dele (a disputa pelo território, a dificuldade de preservação, a ilegalidade e a sua fugacidade dentro do campo da arte). Trata-se de uma categoria ainda tida como fundamental, mas que se encontra hoje no centro de muitos questionamentos. Devido ao amplo consentimento que esta prática tem ganhado em diferentes instâncias durante os últimos anos e à influência que as redes virtuais têm no seu desenvolvimento, falar em efemeridade pode ser polêmico. Contudo, entendemos que esta característica faz com que o *graffiti*, paradoxalmente, tenha permanecido através dos anos como um signo vigoroso da cultura urbana.

Longe de asseverar que o *graffiti* tenha deixado de ser efêmero, partimos da premissa de que, por causa das suas mudanças intrínsecas e das transformações dos processos de “digitalização do cotidiano” (CAMPOS, 2012), é muito mais complexo pensarmos esta linguagem visual como fugaz. Efetivamente, com o apelo cada vez mais significativo à Internet e às tecnologias de comunicação para dar a conhecer as obras e os artistas, e com a anuência institucional que contribui na difusão dos mesmos, o *graffiti* não está mais condenado a desaparecer rapidamente. Se alguns anos atrás era comum que uma intervenção fosse apagada com a presteza com que se destinam recursos públicos para manter o espaço público limpo e ordenado, em vários lugares hoje o *graffiti* é incentivado e mantido inclusive pela própria autoridade, permitindo com isso a criação de pontos de referência dentro das cidades⁷⁵.

⁷⁵ Talvez o caso mais significativo seja o do *Banksy*, o artista urbano inglês que goza de muita popularidade no mundo. É amplamente conhecido que muitas das suas obras são declaradas de interesse cultural pelas autoridades e que várias delas têm sido protegidas devido ao enorme interesse que provocam. Em

Neste jogo, nesse tipo de “efemeridade na permanência” que também constitui o *graffiti*, ele encontrou seu sentido como uma prática com a virtude de se conservar só durante alguns períodos de tempo e ainda assim conseguir se renovar como linguagem urbana dialogando com o público de formas diversas. Embora temporárias, as possibilidades de interação com o *graffiti* obedecem tanto à visibilidade alcançada quanto ao conteúdo de sua mensagem e se ela é ou não explícita em termos de uma intencionalidade comunicativa. Assim, evidencia-se que o que permanece é a prática em si. O *graffiti*, assumido como imagem, pode ser apagado muitas vezes, mas seu significado, com as suas singularidades locais, sobrevive.

Com efeito, apesar da aparente perda da efemeridade, a **proibição** ao redor do *graffiti* continua vigente. A chamada “indústria de remoção de *graffitis*” (ELLSWORTH-JONES, 2013) mais ligada à supressão das expressões tidas como perigosas e nojentas do que à “gestão de uma política de paisagem urbana”⁷⁶ explica parcialmente por que este fenômeno não tem sido totalmente legitimado. Dado que o *graffiti* continua a existir como tática, como “surpresa numa ordem”, diferentes estratégias, isto é, distintas “astúcias” desdobradas pelo poder são adotadas para manter as regras (DE CERTEAU, 2012). Assim, o acolhimento e o veto dialogam, fazendo com que o *graffiti* atualmente transite simultaneamente entre o lugar da legalidade e o lugar da ilegalidade.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar que, como categoria distintiva do *graffiti* a efemeridade desvela a concepção clássica do espaço urbano como propriedade pública do Estado (PROENÇA, 2008). Ao ser tido como proibido e fora dos usos esperados, o fato de o *graffiti* ser hostil às normas, supõe que esteja sujeito a uma tripla condição: ser realizado na clandestinidade, permanecer pouco tempo e ser apagado publicamente pelas autoridades.

Bristol, na Inglaterra, a obra *The Mild Mild West* (a imagem de um urso de pelúcia lançando um coquetel molotov sobre três policiais) foi catalogada pelos residentes como “ponto alternativo de referência” depois de vencer outros lugares concorrentes em uma enquete realizada pela BBC em 2007 (ELLSWORTH-JONES, 2013).

⁷⁶ Na sua análise sobre a implementação da Lei “Cidade Limpa” em São Paulo, Jonatha Jünge (2011) assinala que embora essa legislação não tivesse sido pensada para regular o *graffiti* nessa metrópole, a iniciativa funciona como exemplo de administração pública para pensarmos “novas formas de apropriação da paisagem urbana”.

Esta condição, por sua vez, impõe duas questões: por uma parte poderíamos nos perguntar se aquela concepção do espaço público fica desvirtuada em razão da possibilidade de circular pelas redes virtuais e pelo acesso a múltiplas informações e dispositivos que mudam a ideia do espaço público como “produto e produtor das espacializações da vida social” (PROENÇA, 2008). De outro lado, seria possível negar a efemeridade do *graffiti* ao dizer que, ao ficar capturado em uma fotografia⁷⁷ ou ser registrado em um *site* ele não vai ser apagado, não vai deixar de existir. A pergunta então seria: se o *graffiti* é uma intervenção que dá conta das maneiras nas que são apropriados os espaços públicos, essas novas formas de passagem e permanência no mundo virtual fazem com que ele seja tido como uma produção efêmera somente no âmbito do território citadino?

Como já vimos, a principal condição para que o *graffiti* fosse catalogado como tal era que estivesse ancorado ao espaço físico (muros, mobiliário urbano, transporte público etc.). Mesmo com as mudanças provenientes do impacto dos processos de mediatização e globalização sobre esta prática, que remetem segundo Ricardo Campos à ideia de habitarmos uma “sociedade oculocêntrica” (*apud* JENKS, 1995), não existe uma transformação do sentido do *graffiti*, mas uma “deslocação social” dele que condiz com a necessidade de visibilidade e de exposição pública características do movimento. Isso implica a sua desmaterialização e a instalação de uma relação diferente com o espectador: uma interação para além das ruas. Em palavras do autor,

A facilidade de circulação da imagem comporta alterações fundamentais na relação entre os produtores de imagem e o seu potencial público. O espectador, que anteriormente era constituído aleatoriamente a partir de quem se movia pelas ruas da cidade, alarga-se, permitindo a formação

⁷⁷ A fotografia sempre foi um elemento importante dentro do desenvolvimento da cultura *graffiti*. Como afirma Ricardo Campos (2012), “A máquina fotográfica foi, desde os primórdios, um elemento central para a constituição de acervos documentais extremamente importantes, num contexto em que as obras produzidas são estritamente efêmeras”. Com a expansão de novas tecnologias (câmaras, celulares, vídeo) e de novas plataformas virtuais especializadas na difusão de imagens (*Instagram, Flickr, Facebook, Vimeo, Youtube*), o registro fotográfico reforça o seu significado como fonte documental dentro do *graffiti*.

de um público virtual, um novo destinatário do *graffiti* contemporâneo.⁷⁸

Entende-se assim que a influência da virtualidade sobre *graffiti* nos nossos dias remete mais à noção de deslocamento do que à ideia de declínio. De acordo com Campos (2012) esta “pixelização” do *graffiti* expressa a transição gradual das paredes para as telas e redes eletrônicas. A efemeridade continua a existir pelo não esgotamento dos lugares físicos como suporte material das intervenções e é reforçada pelas formas cada vez mais inovadoras de registro: a necessidade de fotografar, filmar e reproduzir é eloquente da fugacidade e da proibição que ainda constituem o *graffiti* no âmbito da cidade. Talvez o que esteja acontecendo (considerando que a rua continua a ser cenário privilegiado para esta prática), é o que sugere Cláudia Kozak (2004) sobre esta matéria, isto é, que nos encontramos perante um câmbio da efemeridade para a simultaneidade:

A pesar del carácter en cierto sentido artesanal que se pone en juego en la producción de graffitis – el graffitero aún se ensucia las manos con pintura –, los graffitis comparten con el campo de visibilidad de las ciudades contemporáneas un mismo impulso hacia la fragmentación y simultaneidad de las percepciones propio de toda la cultura audiovisual electrónica.⁷⁹

Enfim, é importante enfatizar que muito da efemeridade que está em jogo no *graffiti* é ativado pelos próprios praticantes. Segundo Ricardo Campos (2010), “o tempo de vida das obras é, ainda, regulado pelos *writers*, que vão sobrepondo as suas *peças* sobre *peças* momentaneamente desvalorizadas ou degradadas”. A curta duração das intervenções muitas vezes não tem a ver com o apagamento sistemático ou com as condições do clima ou de desgaste natural de certos espaços, mas com a disputa pelo território enquanto lugar de visibilidade e

⁷⁸ CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/12338>> Acesso em: 15 jan. 2015.

⁷⁹ KOZAK, Claudia. Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

projeção. Esse conflito, como já foi colocado, não se apresenta somente como concorrência entre os grafiteiros, mas como luta contra as políticas *antigrafitti* ainda existentes. Sem a insistência dos grafiteiros de retomar as paredes apagadas no conflito quase tácito que mantêm com a autoridade e recriar uma e outra vez uma brincadeira que poderia se chamar de exposição/extinção, provavelmente o *graffiti* não teria deixado de ser só mais uma anedota da cultura urbana.

2.4 Um contra-uso do espaço público?

No apartado anterior foram apresentadas duas perspectivas sobre o *graffiti* contemporâneo que ressaltam o fato de ser uma prática dinâmica, nunca um conceito acabado. Apelando a termos semelhantes para identificar as características a partir das quais é possível falar de *graffiti*, esses olhares sintetizam vários aspectos fundamentais dessa linguagem sob lógicas discursivas distintas, enriquecendo o debate e aportando novos subsídios para a discussão.

Um desses elementos está dado pelo fato de o *graffiti* e a arte urbana contribuírem na problematização das cidades de várias maneiras. Eles promovem diferentes formas de apropriação dos espaços urbanos, ajudam na visibilização de locais depois dos processos de reconstrução urbana ou de desgaste e/ou abandono de prédios e equipamentos e criam e espalham mensagens a respeito de questões sociais e políticas de interesse geral, entre outros. Conforme Vera Pallamin (2000),

“[...] tais práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social”.

Nesse sentido, lembramos com Rogério Proença Leite (2002), que é fundamental entendermos o espaço público como uma categoria na qual convergem o espacial e a ação. A referência espacial, ou seja, o espaço urbano (de propriedade pública) se configura como o suporte das ações, usos e sentidos que os atores sociais lhe imprimem. Estes últimos elementos constituem a esfera pública, isto é, a dimensão política dos espaços públicos. Desta maneira, o espaço público define-se “como algo

que ultrapassa a rua; como uma dimensão socioespacial da vida urbana, caracterizada fundamentalmente pelas ações que atribuem sentidos a certos espaços da cidade e são por eles influenciadas” (PROENÇA, 2002).

Espaço urbano (configurações espaciais) e esfera pública (formas de organização e participação política da cidadania), em termos da prática do *graffiti* tomamos o espaço público também enquanto um espaço construído com a potência de revelar os conflitos que estão por trás da configuração dos lugares. Justamente, os lugares de um espaço público se constituem em “demarcações socioespaciais da diferença” (PROENÇA, 2007) que, segundo Antônio Arantes (*apud* PROENÇA, 2007) são concretizadas “a partir de espaços comuns cujos trajetos ordenam relações e fronteiras diferenciadas”. Portanto, a noção de espaços públicos construídos remete à existência de disputas práticas e simbólicas que podem qualificar (ou não) os espaços urbanos como espaços públicos.

Nessa noção de espaço público construído como local de possibilidade da esfera pública, a política pública urbana tem papel central já que vem estabelecendo uma série de usos permitidos e de proibições. Usos e contra-usos do espaço concorrem para a efetivação dos espaços urbanos como espaços públicos. Quando as maneiras de apropriação dos espaços não se correspondem com a expectativa institucional, o conceito de contra-uso adquire importância nesta análise e explica por que o *graffiti* entende-se como uma transgressão que é susceptível de se controlar, pois, de acordo com Rogério Proença Leite (2007) um contra-uso atua fundamentalmente como “uma ação deliberada de subversão prática e/ou simbólica dos usos esperados”. Levando-se em conta, porém, o processo de aceite do *graffiti* no âmbito da institucionalidade, ele também pode ser percebido como tendo mais um uso quando encomendado pelo poder público.

A tensão que existe entre o *graffiti* como prática com a possibilidade de transformar qualitativamente alguns espaços públicos (ação), e o espaço público como “rosto” da cidade (significado), adverte que existe um conflito entre o que se espera e o que acontece em termos da apropriação e da construção socioespacial dos lugares. E essa luta simbólica, prática e política que se dá ao redor do espaço público construído em perspectiva do *graffiti* (e que é parte da sua essência enquanto contestação) está transitando sobre processos de negociação de sentido (enquanto prática cultural, linguagem visual e intervenção

pública) que evidenciam a necessidade de ligá-lo à trama cultural da cidade através da política pública. Nas palavras de Pallamin:

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores).⁸⁰

O sentido do *graffiti* parece estar mudando. Se antes dita resposta abraçava a proibição como bandeira para deslegitimá-lo e censurá-lo, qual é o significado que na atualidade pode-se dar a um *graffiti* mais perto do reconhecimento institucional e cada vez menos censurado? Indubitavelmente o trânsito da ilegalidade para a legalidade contribui para o seu reconhecimento como elemento do espaço público construído através da arte pública da cidade, não como simples justaposição o inserção na trama urbana, mas como prática social. Todavia, com a implementação de uma legislação que permite o uso de certos espaços públicos para a prática, não só está se transformando o sentido original dela que agora se vê legitimada (embora ainda superficialmente em alguns casos), mas a própria cidade começa a receber os créditos deste processo de “desmarginalização” quando, por exemplo, o usa como artefato de promoção turística.

Ainda que o *graffiti* venha passando por um processo crescente de aceite público que tem conduzido para sua legalização, regulamentação e na abertura de espaços nas cidades para sua realização é claro que ele ainda encontra resistências frente ao dito processo tanto das autoridades, quanto dos artistas e/ou coletivos que exercem essa prática. Negociar permissões para intervir em fachadas e outros espaços urbanos supõe despojá-lo do elemento de ilegalidade que lhe é constitutivo e, ao mesmo tempo, coloca em questão seu caráter efêmero, ao estabelecer tempos e espaços específicos para sua duração. Isso

⁸⁰ PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*; São Paulo: Região Central (1945; 1998). São Paulo: Annablume Editora, 2000.

implica levar em conta o papel que desempenha a arte pública nas cidades no sentido de agenciar ou impedir a produção social do espaço através deste tipo de práticas.

2.5 Arte pública e *graffiti*

Para ilustrar sucintamente as formas pelas quais o *graffiti* é um dos elementos da cultura urbana com maior valor em relação a outras manifestações urbanas no processo de criação de uma imagem de cidade na atualidade, é preciso revisar o diálogo que esta arte urbana estabelece com a arte pública. Partimos assim do pressuposto que algumas práticas artísticas da cidade contemporânea colocam em questão a noção primária de arte pública como suporte imagético de valores identitários homogêneos, permanentes e universais que têm como função principal comemorar e educar através dos monumentos e esculturas (ARGAN, 1992).

Depois de um complexo percurso durante boa parte do século XX marcado por importantes disputas políticas e de sentido sobre seu papel na cidade e suas formas de representação⁸¹, a arte pública de hoje está emoldurada nos processos de fragmentação e hibridação culturais que caracterizam as práticas urbanas e definem formas diferentes de apropriação dos espaços públicos. Levando em conta isso, pensamos na imagem da cidade como palimpsesto (ARANTES, 2000) e como reflexo dos processos pelos quais se dá a construção social dos lugares:

Por esse processo, ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações e lembranças compartilhadas, que passam a fazer parte da experiência ao se transformarem em balizas reconhecidas de identidades, fronteiras de diferença cultural e marcos de “pertencimento”.⁸²

⁸¹ Para marcar o caráter processual de constituição da arte pública, lembramos com César Floriano (2012) que “Toda uma geração de artistas tem buscado um reencontro da arte com a cidade, desde ações técnicas do micro-urbanismo, dedicadas ao acondicionamento de praças, ruas e equipamentos públicos, até as ações que podemos denominar de *site-specificity* e *arte relacional*”.

⁸² ARANTES, A. Antônio. A guerra dos lugares. Mapeando zonas de turbulência. In: Antônio Arantes, Paisagens paulistanas. Transformações do espaço público. Campinas: editora da Unicamp, 2000.



Figura – 28 Templo del Libertador com *graffiti* e pichações.
Parque de los Periodistas, Bogotá.
Fonte: N. Pérez, 2013.

Interessa-nos analisar, sob várias óticas, os objetivos da arte pública. Para Siah Armajanian (*apud* SILVA, 2013), o sentido cívico, a mediação e a predisposição política estruturam o conceito de arte pública. O sentido cívico refere-se, segundo a interpretação de Armando Silva, a que a arte pública não deve estar dirigida ao público especializado (ou seja, a arte pública não deve se confundir com o artista), mas aos cidadãos. Por sua vez, a mediação supõe considerar que a arte pública não se reduz à noção de arte nos espaços públicos, mas que funciona como ponte entre essas esferas (arte e espaço público) na medida em que “convierte al espacio en algo sociable” chamando a atenção dos cidadãos para outros aspectos da vida, da gente, da rua e da cidade. Por fim, a predisposição política significa que, dado que o espaço público é fundamentalmente um espaço político (SILVA, 2013), a arte pública sempre tem a função de representar o desejo de mudança sobre algumas condições do contexto.

Não muito distante dessa primeira concepção sobre os objetivos da arte pública, encontra-se a proposta de Néstor García Canclini (2008), que entende que uma das tarefas da arte pública é fazer

pontuações, criar lugares significativos para que a cidade tenha mais sentido. Entretanto, a tarefa dos artistas seria “buscar los interstícios”, procurar os modos de fazer ver aquilo que no trânsito fica oculto, ou seja, colocar-se em lugares interculturais que amplifiquem a nossa experiência de cidade. Para ele, “estamos no momento antropológico da arte” e essa situação faz com que seja necessário desconstruir os museus, os locais de consagração, de solenidade da cultura e abrir o olhar para novas experiências.

Complementando essas visões sobre os objetivos ou tarefas da arte pública na contemporaneidade, César Floriano (2012) argumenta que são três as principais funções a cumprir: “revelar o espaço público enquanto lugar privilegiado para a vivência da arte, como um ‘museu aberto’, criando uma relação mais direta entre arte e público; conferir aos espaços públicos um caráter de lugar urbano; e, por terceiro, utilizar a arte como dispositivo político”.

Marcando as diferenças com o papel da arte pública nos períodos históricos precedentes, entendemos junto com esses autores que o significado da arte pública tem variado em função das mudanças que a contemporaneidade traz. Portanto, dá-se uma reelaboração do conceito para caracterizar

[...] ciertas prácticas artísticas em sítios concretos com história local [que] involucra a los vecinos o visitantes del sitio, genera una demanda pública, se dirige a todos y se preocupa más bien por dar una nueva interpretación política a um hecho, usando claras estrategias estéticas para involucrar a los demás.⁸³

E é ali, mais nas suas possibilidades políticas do que nas suas falências conceituais e técnicas a respeito ao que se considera como arte pública tradicional, que o *graffiti* vem conseguindo um lugar principal na cidade integrando progressivamente a arte pública. Ora que ele é por natureza contestatário, ora porque é muito mais interativo e certamente mais público do que a arte que fica presa em museus e galerias, sua condição de arte pública está dada em função da combinação dos objetivos analisados: estabelecimento de uma nova relação com público

⁸³ SILVA, Armando, *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2013.

não especializado, criação de lugares significativos que amplificam a experiência de cidade e promoção do sentido político do espaço através das intervenções.

Em termos dos fatores de inter-relação específica entre a arte pública e o *graffiti*, ainda aproveitamos a proposta de Silva (2013) que, retomando alguns dos objetivos apresentados antes, expõe os principais motivos que fazem desta linguagem visual uma prática com potência para produzir e fazer convergir lugares. Estes últimos são tratados aqui nos termos que Rogério Proença reelabora da proposta de Félix Guattari (1985), isto é, como “espaços de representação cuja singularidade é construída pela territorialidade subjetivada”:

- Intervenção sobre uma comunidade local;
- A cidade como objeto material da intervenção em oposição a museus ou galerias;
- Busca de novas formas de expressão dentro do ambiente urbano;
- Desvalorização dos meios tradicionais da arte;
- Alta conotação política de uma ação, e
- Maior valoração do significado da ação sobre seus aspectos formais.

Considerando esses elementos, acreditamos que a relação entre arte pública e *graffiti* é dialógica, favorecendo os processos atuais de criação de imagem de cidade. Isto porque, ao ser tido como mais um elemento da arte pública, o *graffiti* é qualificado como arte urbana e, ao tempo, ele próprio, nas suas versões esteticamente aceitas, é qualificador de espaços urbanos. Outro aspecto importante dentro desta relação supõe não perdermos de vista o fato que tanto a arte pública quanto o *graffiti* respondem a processos conflitivos de criação permeados por disputas políticas e ideológicas diante dos mecanismos sociais de representação. Nesse sentido, os dois, em uma relação de complementariedade, têm a função de ativar o público do espaço enquanto lidam com as demandas institucionais de enfeite e criação de uma imagem de cidade diversa e convidativa.

3. O LUGAR DO GRAFFITI NO CENTRO DA BOGOTÁ CONTEMPORÂNEA

El grafiti es el arte por antonomasia de la ciudad contemporánea, una forma artística que transforma los muros de la ciudad en receptáculos de sorprendentes metamorfosis formales. Es el arte de la palpitación urbana [...]. Negar el grafiti significa negar la vida real de la ciudad en nombre de un racionalismo urbanístico de cortos vuelos y que, la mayoría de las veces, sólo ha sido capaz de producir horribles aglomeraciones arquitectónicas, barrios de ásperas construcciones en cuyas paredes aparecen, precisamente, las primeras manifestaciones del fenómeno. Por algo será.

Josep María Catalá,
2008.⁸⁴

Este capítulo visa discutir a prática do *graffiti* na cidade contemporânea partindo do pressuposto de que, enquanto fenômeno urbano em permanente transformação, e como uma “prática cultural coletiva” (CAMPOS, 2010) sujeita a diversas formas de conflitos entre os atores e as instituições que participam das urbes, ele se constitui em elemento chave para pensar o teor das configurações espaciais existentes que encarnam o social no cotidiano das cidades de hoje.

A compreensão das cidades atuais como uma conjunção de estrutura e experiência urbana (AMENDOLA, 2000) se sustenta fundamentalmente (não exclusivamente) na evidência e no registro das múltiplas dinâmicas que se geram nelas e que lhes dão sentido para além de serem lugares de estabelecimento e operação do urbano⁸⁵. As

⁸⁴ CATALÁ, Josep. Formas del inconsciente urbano. In: HERRERA, Martha e OLAYA, Vladimir. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. Revista Nómadas. Bogotá, n. 35, p. 99-116, 2011.

⁸⁵ Na sua concepção mais simples, o urbano é o oposto do rural. Porém, como lembra para nós o antropólogo Manuel Delgado (2008), o urbano não só não é o contrário do rural, mas constitui-se em “um estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias [...] una

relações sociais e as práticas ganham destaque como estruturadoras do espaço geográfico, outorgando-lhe uma história singular (que não está ancorada apenas no passado), contribuindo, entre outras coisas, para repensar o conceito de lugar (AUGÉ, 1994).

Enquanto uma das mostras culturais de maior destaque na cidade atual, entende-se que o *graffiti* é uma possibilidade de leitura e de análise do urbano que permite tratar e problematizar aspectos relativos ao lugar dos sujeitos nas cidades, às formas de apropriação dos espaços públicos, à estruturação da paisagem urbana, entre outros. Nosso interesse principal, porém, é analisar o lugar que esta prática ocupa na cidade latino-americana de hoje, particularmente nos seus centros urbanos, com ênfase na relação existente entre o este fenômeno e a criação de uma imagem de cidade⁸⁶.

Ainda que o conceito abranja uma grande quantidade de manifestações e representantes, como foi colocado antes, falamos em genérico do *graffiti* devido à própria potência política do conceito que, tendo perpassado diferentes momentos históricos, conseguiu se destacar como uma criação polissêmica cuja referência principal não tem deixado de ser a contestação e a desobediência em momentos em que a tendência global é, de acordo com Stuart Hall (*apud* MOTTA, 2000) à “homogeneização cultural”:

[...] no interior do discurso do consumismo global, as diferenças e distinções culturais, que definiram a identidade, tornam-se redutíveis a um tipo de língua franca internacional ou fluência global, nas quais todas as tradições específicas ou identidades distintas podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”.

forma de vida en la que se registra *una estricta conjunción entre morfología espacial y la estructuración de las funciones sociales [...]*”(grifo nosso). Nesse sentido, o urbano não é um fato dado, mas uma produção social.

⁸⁶ Entenda-se a criação da imagem da cidade no contexto do chamado “novo planejamento urbano” (SÁNCHEZ, 2003) como uma importante operação “na formulação de novas estratégias econômicas e urbanas orientadas, sobretudo, para a internacionalização da cidade [...]”. A elaboração de uma imagem atrativa da cidade precisa, não só de certa quantidade de investimentos, planos e projetos arquitetônicos executados por parcerias público-privadas, mas da criação de valores sobre ela que possam ser compartilhados pela maioria e, sobretudo, que possam agir como um elemento de identificação de próprios e estranhos com a cidade.

Como uma manifestação artística com uma importante capacidade de agência, o *graffiti* contribui para a configuração, exposição, circulação de algumas formas de conflito nas cidades. Ao ter um papel de agenciamento e de ativação das “máquinas de guerra”, esta prática ajuda a revelar coletivos, espaços e se enfrenta com aquilo que está institucionalizado: confronta códigos e ainda a instituição da arte. Desta maneira, assumimos aqui a capacidade de agência do *graffiti* simultaneamente como a faculdade de ação (prática) e de “iluminação” (significação) do contexto social e humano no qual se inscreve (APPADURAI, 1986). Isto supõe não só que o *graffiti* possa ser tido enquanto coisa, mas que representa uma “agência secundária” na medida em que “actuan a menudo como medios a través de los cuales se manifiesta y se realizan intenciones” (GELL, *apud* LUNA, 2012). O componente político configura-se assim como a principal qualidade de agência no *graffiti*:

[...] al instalarse en las rutinas de la cotidianidad, al intervenir, al constituirse en agencia, se convierte en poseedor de una cualidad política, en tanto constituye espacios que permiten la expresión de otro oculto, en muchos casos anónimo, que evidencia su extrañamiento frente a la otredad, colocándose fuera de la vida, pues pareciera extrañarse ante ésta, pero a su vez, desde el interior de la vida, configurando sentidos que llaman a observar la vida desde fuera de ésta [...] se constituye, así, la construcción estética más allá de una transmisión de significados, más como imágenes que evocan y connotan.⁸⁷

Admitir a gênese, o desenvolvimento e a configuração conflitiva da cidade e, por essa via, do espaço público, é um primeiro passo para aprofundar na análise dos fenômenos sociais e culturais que como o *graffiti* têm lugar nela. Isso supõe que continuemos a assumi-la como marco de experiências ou “maneiras de fazer” diferenciadas que convergem para particularizá-la.

Apesar da má fama que ainda carrega dentro dos setores mais conservadores da sociedade, e do vínculo sistemático que tem com o

⁸⁷ HERRERA, Martha e OLAYA, Vladimir. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. Revista Nómadas. Bogotá, n. 35, p. 99-116, 2011.

vandalismo, o *graffiti* diz respeito à cidade contemporânea como uma complexa rede de relações simbólicas e uma construção compartilhada, que transforma a percepção do urbano para além da sua dimensão espacial, agenciando tanto novos espaços políticos quanto possibilidades de compreensão do território e das múltiplas e diversas dinâmicas que o configuram.

Nesse sentido, foi preciso desnaturalizar o *graffiti* como uma manifestação estética atrativa com um lugar de importância no cenário das mais importantes cidades do mundo na atualidade. E isso tem a ver com o lugar que pretendemos lhe dar no texto: como uma “maneira de fazer”, ou seja, como uma das “práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (DE CERTEAU, 2012): uma prática estético-política e uma intrincada e potente ferramenta de comunicação visual a partir da qual é possível dar conta da cidade contemporânea. Portanto, é claro que o *graffiti* que mais interessou aos propósitos desta dissertação foi aquele que tem sido capaz de tomar distância crítica das iniciativas de regulamentação e controle, dos convites da publicidade e as encomendas do *marketing* cultural⁸⁸.

3.1 O centro de Bogotá

Falar de cidade contemporânea implica pensarmos em uma cidade que experimenta diferentes transformações. Não se trata de mudanças em aberta oposição ao significado da cidade moderna, mas em uma série de variações derivadas das grandes modificações políticas, culturais e de produção desde a segunda metade do século XX que nos permitem apreendê-la sob a ótica de sua diversidade (MAGALHÃES, 2007). Entende-se então que esse caráter de “novidade” da cidade atual

⁸⁸ Como parte das estratégias desenvolvidas por diferentes agentes políticos e econômicos no planejamento da cidade atual, reconhece-se o *marketing* cultural como um instrumento de criação de referenciais identitários que está atrelado à noção de mercadoria. Conforme Lia Motta (2000) “[...] os bens culturais passam a ter seu interesse ampliado como referências de identidades, mas, ao mesmo tempo, aproximam-se da noção de mercadoria, associando os referenciais de identidade à possibilidade de seu consumo”. Considerando que neste caso estamos analisando uma prática, nossa proposta é assinalar que, eventualmente, práticas como o *graffiti* possam virar referenciais, mas desta vez, funcionais à criação da imagem da cidade.

não está dado tanto pela sua variação arquitetônica ou urbanística a respeito da cidade moderna (ruptura), ou pela dúvida das fragmentações socioespaciais atuais (incerteza), mas, como salienta o mesmo autor, pelo fato de se entender como uma “contigüidade”:

A contigüidade envolve a valorização dos espaços, das escalas e dos usos produzidos pela coletividade ao longo do tempo, e defende que a modificação desses elementos deva-se dar em progressiva desaceleração. Ela se apresenta, portanto, em oposição ao caminho da ruptura, que prevaleceu na construção do urbanismo moderno [...]. A contigüidade não tem o aspecto impositivo que caracteriza tanto a continuidade quanto a ruptura. Proximidade, vizinhança, contato e convívio são acepções que lhe são afetas. A contigüidade, assim, não pretende a repetição do que está, mas a sua reinterpretação segundo as condições presentes, na medida em que, sendo a cidade um ser histórico, ela com os seus espaços, varia no tempo.⁸⁹

Analisar o lugar do *graffiti* no centro da Bogotá contemporânea, como um exemplo da cidade latino-americana, foi um objetivo, é claro, para além de detectar e expor a sua localização na trama urbana. Tratou-se de um exercício analítico proposto fundamentalmente para compreender o lugar antropológico⁹⁰ desta prática (AUGÉ, 1994), entendendo-a como uma linguagem visual em transformação, expansão e em diálogo e conflito permanente com outras práticas, lógicas e temporalidades. Deste modo, reforçamos a ideia de cidade como “um território expressivo da experiência temporal

⁸⁹ MAGALHÃES, Sergio. A cidade na incerteza. Ruptura e contigüidade em urbanismo. Rio de Janeiro: PROURB/UF RJ, 2007.

⁹⁰ Entenda-se o lugar antropológico desde a perspectiva de Marc Augé (2014) como “aquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja”. Em termos da compreensão do graffiti no contexto do centro de Bogotá, o lugar antropológico se refere assim à presença dessa prática comunicacional como mais um elemento concreto e simbólico configurador do espaço, e ainda como uma referência cultural da cidade a propósito do destaque deste lugar como parte essencial da imagem de Bogotá.

contemporânea dos grupos humanos que nela habitam, não sendo suas estruturas espaciais e as formas de vida social que aí se processam um aspecto banal e evidente de suas vidas cotidianas” (ROCHA e ECKART, 2005).

Isso tudo foi proposto na perspectiva de uma análise mais ampla: a criação de uma imagem de cidade particular no contexto do que Massimo Canevacci (2013) denomina como “metrópole comunicacional”:

A metrópole comunicacional – que se distingue da cidade modernista e das metrópoles industriais – se caracteriza pela difusão da tríade comunicação-cultura-consumo que produz tanto valor econômico agregado quanto valores como estilos de vida, visão do mundo, crenças, mitologias. A comunicação é o elemento sempre mais determinante à configuração flutuante de tal metrópole, a respeito da qual o conceito histórico de sociedade perde a sua centralidade de enquadrar mutações, inovações, conflitos, tensões [...] a metrópole comunicacional não tem um centro histórico e politicamente definido, mas uma constelação de centros diferenciados e móveis, desenhados temporariamente e conflituamente.



Figura 29 – Panorâmica noturna do centro de Bogotá.

Fonte: http://www.revistadiners.com.co/file/Noticia/bogota2_604x327.jpg

A seleção do centro da cidade tanto como recorte espacial quanto como categoria analítica não foi à toa. O *graffiti*, presente há muitos anos nas ruas dos bairros que compõem esse espaço, resulta um elemento chave para visibilizar algumas das particularidades das metrópoles contemporâneas, entendidas como cidades que “propiciaram a criação de novos padrões de troca e de novos espaços para a sociabilidade e para os rituais da vida pública” MAGNANI (2002). Rituais que são, por sua vez, grandes gestores e tecedores daquele lugar, configurando apropriações, usos, contra-usos e significados diversos.

Entendido como a convergência de vários núcleos urbanos que conformam diferentes lugares, assumimos o centro de Bogotá como resultado da confluência do seu centro histórico e do que a prefeitura chama de “centro expandido”, isto é, do conjunto das localidades adjuntas que representam centralidades da cidade principalmente desde o ponto de vista dos seus usos. Assim, os bairros La Candelaria e La Concordia no seu centro histórico, e as localidades de Santa Fe, Teusaquillo e Chapinero, no seu centro expandido, conformam o conjunto de espaços urbanos que foram levados em conta para discutir a prática e o significado do *graffiti* na Bogotá contemporânea.

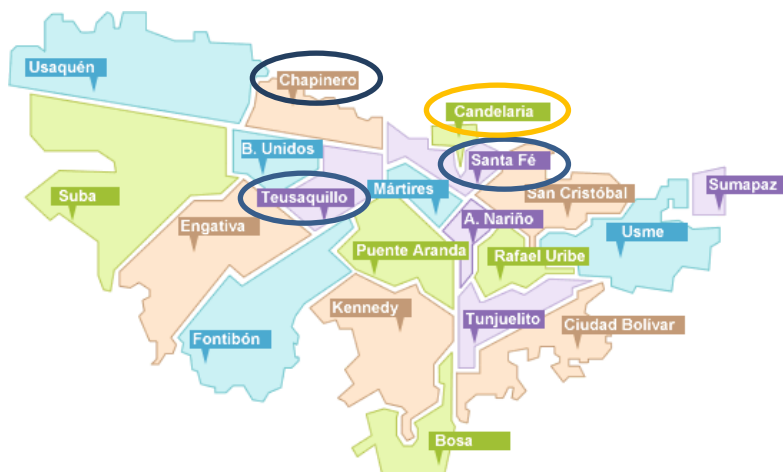


Figura 30 – Plano político de Bogotá. Destacam-se os bairros escolhidos para a pesquisa, e, em amarelo, o centro histórico.

Fonte: <http://www.festivaldecorosintegracion.com/wp-content/uploads/2015/01/mapa-localidades-festival.jpg>

Em termos dos subsídios para compreender o centro como categoria analítica global, foi acolhida a proposta de Fernando Carrión (2005) segundo a qual, entendido como totalidade, o centro histórico é “o espaço público por excelência”. Erigido em tensão entre o fato de ser um lugar de memória e a circunstância de ser uma centralidade principal, “el centro histórico trasciende el tiempo y el espacio, produciendo transmisión generacional y alteridad en comunidades simbólicas transnacionales” (CARRIÓN, 2005). Por sua parte, o que ele concebe como “centralidades longitudinales” referem-se a uma das novas formas de centralidade histórica nas cidades, que, no caso de Bogotá, distingue-se pela presença do sistema massivo de transporte Transmilenio “que estructura un conjunto de espacios públicos colindantes”.

A carga simbólica do centro histórico é um dos seus aspectos mais importantes. Na análise sobre a arte urbana em Bogotá no artigo “Ciudades tatuadas: arte callejero, política e memorias sociales”, o bairro La Candelaria é caracterizado por ter “una fuerte hibridación de historia, poder, exclusión” que o constitui “en un campo de luchas y tensiones por la configuración de capitales simbólicos [...]” (HERRERA e OLAYA, 2011). Em consonância com essa perspectiva, Carrión (2005) entende que esse poder simbólico visibiliza e representa a sociedade, estabelecendo-o como o lugar mais disputado da cidade. Nas palavras do autor,

El centro histórico como espacio público es un espacio simbólico porque tiene un patrimonio de símbolos que genera identidades múltiples, colectivas y simultaneas. La carga simbólica proviene de la doble condición que tiene como centralidad y como acumulación histórica, lo cual conduce a una carga identitaria que hace – en sentido figurado y real – que la ciudadanía se identifique y represente a partir de su cualidad funcional (centralidad) y de su sentido de pertenencia (historia). El poder simbólico que se concentra en el tiempo y en el espacio es muy alto; es el más significativo de la ciudad, al extremo de que le imprime el carácter de la urbe toda.⁹¹

⁹¹ CARRIÓN, Fernando. El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. Revista EURE, Santiago, v. 31, n. 93, p. 89–100, 2005. Acesso em: 7 fev. 2015.

Sobre a base dessas colocações achamos que tanto no centro histórico quanto no centro expandido de Bogotá, diferentes disputas simbólicas e de representação, da ordem do planejamento urbano e das práticas que configuram os lugares (GONZÁLEZ DE CASTELLS, 2013), são visibilizadas através da prática do *graffiti*. Uma prática e uma linguagem que tem uma história particular na cidade e que está atravessada por diferentes tensões procedentes de esferas políticas, institucionais, culturais e sociais. Os traços que apresenta hoje o situam não só entre o cada vez mais evidente passo da clandestinidade para o reconhecimento, mas no conflito de se manter como um ato político, ou seja, como uma forma de leitura, posicionamento e de contestação de uma realidade social⁹² particular.

3.2 Transitando pela história do *graffiti* bogotano

Da mesma maneira que acontece com as análises sobre *graffiti* no mundo, é comum que especialistas na matéria localizem o *graffiti* bogotano desde a pré-história. Segundo o depoimento do antropólogo e jornalista colombiano Antonio Morales Rivera no documentário sobre *graffiti* “Memoria Canalla” (2009), essa forma de expressão acompanha a evolução do homem na medida em que supre a necessidade de comunicação e funciona quando traço de vida e registro de suas formas de sociabilidade⁹³. No caso específico de Bogotá, agrega este investigador, as primeiras manifestações do que poderia ser considerado como antecedente do *graffiti* foram os petróglifos feitos pelos chibchas em diversas partes da savana e nas fronteiras do seu império “para

⁹²Entende-se a realidade social segundo a perspectiva do sociólogo e latinoamericanista chileno Hugo Zemelman (1995) como “una articulación entre conocimientos y tradiciones, experiencias y visiones, información y cultura; conjunto de universos que configuran un pensamiento [...] que excede a lo puramente explicativo”.

⁹³ Pensamos aqui o conceito filosófico de sociabilidade proposto por Georg Simmel como reelaborado pela antropologia urbana por Heitor Frúgoli (2007) quanto “um tipo ideal entendido como o “social puro”, forma lúdica arquetípica de toda a socialização humana, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma, vivida em espécies de jogos, nos quais uma das regras implícitas seria atuar como se todos fossem iguais”.

marcar determinados tipos de cosas relacionadas con la fertilidad, con su cultura, con las fronteras mismas [...]”⁹⁴.

Todavía, como foi colocado no primeiro capítulo, ainda que as raízes desta forma de expressão possam remeter às mesmas necessidades, instintos ou intenções comunicativas, dependendo do lugar e do tempo em que elas brotam, revelam características singulares que dizem respeito à cultura e à sociedade na qual se inscrevem. No caso de Bogotá, essa primeira noção de *graffiti*, que remete a uma ideia de fronteira, exhibe tenuemente uma noção de conflito que merece ser retratada e salvaguardada. Se as inscrições iniciais feitas com pinturas vegetais sobre pedra já apontavam algo mais do que o instinto de comunicação, as que hoje recebem o nome de *graffiti* e são elaboradas sobre muros com aerossol parecem continuar a relatar as disputas sobre as quais se erige a sociedade colombiana.

Para reforçar esse pressuposto, entendemos junto com o exposto por Armando Silva no mesmo documentário (2009) que a complexidade das sociedades modernas contribui para redefinir a prática do *graffiti*. Superando a questão do instinto, o *graffiti* contemporâneo configura-se também sob o criativo e o político, evidenciando diferentes tipos de conflitos e/ou tensões. Assim, assumimos que a questão do conflito é fundamental para entendermos as particularidades do *graffiti* bogotano.

Bogotá e São Paulo, segundo o próprio Silva (2011), lideraram o movimento do *graffiti* nos anos 80 na América Latina enquanto expressão cidadã. No caso da capital colombiana, segundo a cineasta Marta Rodríguez (*apud* HERRERA e OLAYA, 2011), o auge do *graffiti* deu-se sob a palavra liberdade, pois “se empezó un movimiento de transgresión, de romper con esa sociedad tradicional, católica, hipócrita, racista, colonialista y los jóvenes dijeron no más, no más [...]”. No meio dos conflitos políticos regionais da época, foi característico o *graffiti* chamado de anti-imperialista, um *graffiti* mais panfletário. Tratava-se de “un graffiti muy poco creativo dominado por los grupos de izquierda y prácticamente sin ninguna opción estética que lo fundamentara”⁹⁵.

⁹⁴ MEMORIA CANALLA (Scoundrel Memory). Documentário sobre la historia del graffiti en Bogotá. Produção de Bastardilla. Bogotá: Hogar Team, 2009. Disponível em: <<https://memoriacanalla.wordpress.com/>> Acesso em: 11 dez. 2014.

⁹⁵ Ibidem.

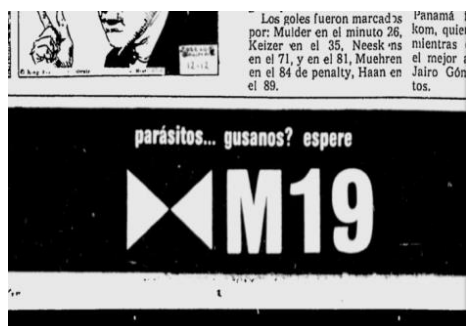
Entende-se assim que o *graffiti* na Colômbia esteve muito vinculado aos movimentos políticos, aos movimentos sociais e também às guerrilhas. Um dos exemplos paradigmáticos para assinalar essa relação é o caso do Movimento 19 de Abril (M-19)⁹⁶, grupo guerrilheiro que, primeiro através do uso da publicidade formal, deu-se a conhecer, e depois se trasladou às ruas das cidades por meio do *graffiti* como ferramenta de difusão. Esse fato, comenta Antônio Morales Rivera na entrevista realizada por Bastardilla (2009), “fue muy importante en el desarrollo de la lucha política y armada del M-19” e contribuiu, paralelamente, no aceite e na adoção do *graffiti* como meio de expressão cidadã:

Todo el otro trabajo grafitero del M-19 fue tan importante, que en esa época nosotros sabíamos perfectamente, quienes estábamos cercanos al asunto, que ya no era la militancia urbana del M-19 la que pintaba las paredes, sino que un montón de gente que se sentía convocada por el M-19, adoptaron el graffiti del M para expresarse y ponían consignas que no eran necesariamente del M-19. El M-19 podía poner “con el pueblo y con las armas al poder” y de repente en un barrio ponían “contra la corrupción, no sé qué... M-19”⁹⁷

Figura 31 – Campanha de expectativa do Movimento 19 de Abril (M-19) no jornal El Tiempo em 1974.

Fonte:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Carterel_publicitario_M19_-_Peri%C3%B3dico_El_Tiempo_-_17_enero_1974.png



⁹⁶ O M-19 foi um movimento guerrilheiro colombiano ativo no período compreendido entre os anos 1970 e 1989. Caracterizado por agir no marco de um modelo de guerra insurrecional enquadrado no “populismo armado” (NARVAEZ, 2012), depois da sua desmobilização foi um dos movimentos políticos protagonistas no processo de consolidação de uma assembléia constituinte que reformou a Constituição Política da Colômbia em 1991.

⁹⁷ MEMORIA CANALLA., op. cit.

A relação do graffiti com os muros da cidade foi essencial tanto para esse tipo de movimentos, quanto para cidadãos do comum. Segundo a declaração de Marta Rodríguez em “Memoria Canalla” (2009), “el muro era un sitio donde el pueblo hablaba, donde el pueblo se expresaba”. A propósito da visita do Papa Paulo VI à Colômbia em 1968, muitas pessoas saíram às ruas de Bogotá para levar ao conhecimento do mundo que eram marginais, que passavam fome, e “hubo cosas absolutamente geniales” em termos dos mecanismos que foram usados para expressar essas demandas a sua santidade. Essas formas de comunicação permitem pensar nesse evento como mais um antecedente do graffiti na cidade na medida em que, ressalta a entrevistada, expõem o significado dos muros como “lugares de confrontación”.

Outro momento importante na caracterização do *graffiti* em Bogotá teve a ver com as mobilizações indígenas que se deram a propósito da comemoração dos 500 anos da “descoberta” de América e que contribuíram a representar os relatos alternativos que os povos sobreviventes e segmentos acadêmicos apartados da historiografia oficial faziam sobre esse acontecimento. A pintura mural destacou-se nesse momento e trouxe de novo a questão da intenção comunicativa à tona, porém com um senso mais estético. A diferença do que acontecia na década de 80, na qual houve uma introdução da figura (com a permanência do sentido prático e político do período precedente), para começos da década de 1990 o *graffiti* assume um rol de maior convivência com outras expressões e movimentos como o do *rock* em espanhol, convertendo-se inclusive em um assunto banalizado através da moda (SILVA, 2011).

Precisamente, em 1988 encontramos um dos primeiros antecedentes de concursos sobre *graffiti* na cidade. Segundo Armando Silva (2011) nesse ano no bairro La Perseverancia, um dos bairros populares mais tradicionais do centro de Bogotá, organizou-se um concurso “para premiar publicamente o melhor e mais ousado grafiteiro”, o que sem dúvida representava uma afronta à proibição e à censura que desde muito antes a prática do *graffiti* encerrava. Contudo, os anos 90 não foram especialmente férteis para o desenvolvimento deste movimento na cidade. Devido à diminuição das mobilizações sociais no país (o que incluiu a desmobilização do M-19), e também ao processo de apropriação cultural e de trivialização do *graffiti* por parte da indústria da moda, principalmente, ele perpassou por um período de estancamento e perdeu um pouco da relevância que tinha ganhado em razão dos acontecimentos sociais e políticos dos anos anteriores. É

somente até a entrada do novo milênio que o *graffiti* reemerge com mais força, transformando-se e, conforme explica Silva em “Memoria Canalla” (2009), inspirando a arte pública da cidade.

3.2.1 *Graffiti* e resistência na Universidad Nacional

A propósito dos grupos que se atribuíam o *graffiti* nos anos 70 e 80, uma análise à parte merece o papel que teve a universidade pública como epicentro das intervenções mais voltadas às questões políticas. Se Bogotá podia ser considerada como referente internacional do *graffiti* nesse momento, a Universidad Nacional de Colombia (UN) era “a meca” do movimento no mundo (SILVA, 2011). Efetivamente nessa universidade, fundada no século XIX, criou-se uma tradição grafiteira de contestação que desde a década de 70 tem estado vinculada ao movimento estudantil e a diversas formas de pensamento que encontraram nos seus muros os lugares de maior expressividade. Segundo o relato de Marta Rodriguez no documentário sobre a história do *graffiti* em Bogotá, “la Universidad Nacional ha tenido sus muros para que pasen todas las tendencias desde los mamertos⁹⁸, hasta los prochinos (maoístas), hasta los narcos, hasta lo que usted quiera”.

A relevância da UN em termos da prática do *graffiti* em Bogotá se sustenta não só no fato de ela representar os diversos conflitos existentes na Colômbia, mas porque muitos dos *graffitis* que circulam na cidade e viajam através dos seus muros são originados lá (BENAVIDES-VANEGAS, 2005). Para Armando Silva (2011), trata-se do encontro de duas beligerâncias (a popular e a universitária) “apoiando-se mutuamente (logística, estratégica e culturalmente), marcando, nessa mesma prática, a noção de cidade mesclada e mestiça em escrituras espontâneas com modos e estilos modernos de concepção”. Sem dúvida, além das questões de oposição ao governo e das filiações e paixões políticas, os *graffitis* gerados na UN “se tornavam ícones expressivos e confabulatórios de uma sociedade no seu dia-a-dia” (SILVA, 2011).

⁹⁸ “Mamerto” é a palavra coloquialmente utilizada na Colômbia para se referir às pessoas com orientação política de esquerda. Também, segundo o dicionário latino-americano online “Así hablamos”, pode-se entender como a mistura de alguém *nerd*, intelectual e *hippie*. In Dicionário latino-americano Asi Hablamos [em linha], 2006-2014, <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Mamerto.php> [consultado em 10-02-2015].

Desde 1976 os retratos de Ernesto “Che” Guevara e de Camilo Torres⁹⁹ viraram ícones do *campus* de Bogotá e símbolos de resistência. Tanto a imagem do revolucionário argentino (morto na Bolívia em 1967) quanto o rosto do padre colombiano representam o que Farid Benavides-Vanegas (2005) concebe como uma forma alternativa de escritura subalterna para construir uma narrativa de resistência não violenta. Dita narrativa, de maneira oposta ao que acontece com os heróis nacionais, sustenta-se neste caso na imagem de revolucionários que não foram bem sucedidos, mas que podem transmitir uma melhor ideia do mundo que os estudantes idealizam. Nas palavras de Benavides (*apud* BEVERLY, 1994) “graffiti as subaltern writing is the form of reverse writing, in which symbols of failure and not of success can better convey the world students are imagining”.

O conflito ao redor da imagem que melhor representasse aquele imaginário estudantil evidenciou-se no momento em que o nome da principal praça do *campus* da UN foi mudado de Plaza General Francisco de Paula Santander para Plaza “Che” Guevara. Batizada inicialmente em homenagem a um dos líderes do movimento de independência da Colômbia, a imagem de Santander como o “homem das leis”¹⁰⁰ não foi escolhida por acaso, mas porque significava a necessidade particular de educar a elite no respeito à ordem e à norma (BENAVIDES-VANEGAS, 2005).

Com os acontecimentos que deram origem às atividades políticas dos estudantes na UN naquela época de convulsão social na

⁹⁹ Camilo Torres Restrepo, conhecido como “el cura guerrillero” foi um sacerdote católico colombiano que ingressou nas filas da guerrilha do Ejército de Liberación Nacional (ELN) na década de 60. Reconhecido por participar na criação da primeira faculdade de sociologia na Colômbia e por ser o pioneiro da teologia da libertação, foi morto no seu primeiro combate em 1966. A partir desse momento, vira mártir do ELN e um dos símbolos mais importantes do movimento estudantil.

¹⁰⁰ Diante da figura de Francisco de Paula Santander como o “homem das leis” e artífice da célebre frase “Colombianos, las armas os han dado la independencia, las leyes os daran libertad”, encontra-se o sentido e a função que a palavra escrita tem na definição da autoridade, da ordem social e da dominação. Segundo Benavides-Vanegas (2005), “It is the written character of the law that makes it important, inviting or ordering obedience. Because it is written, law appears to be neutral and superior. Written law, because it is written, becomes a subject that requires obedience and imposes domination”. O *graffiti*, ao se estabelecer como uma forma de escrita não culta, subalterna, entraria na posição de contestar essa dominação através da desobediência.

América Latina, a imagem de Santander começa ser rejeitada, e depois de inúmeros episódios em que a estátua dele foi destruída e decapitada, dá-se o passo para a mudança não oficial de nome desse lugar. Assim, foi pintada a imagem do “Che” no prédio do auditório León de Greiff e se reforçou o sentido da praça como local de diversas manifestações de resistência entre as quais o *graffiti* ganhou destaque: “the students chose this place to imagine and practice resistance. In *La Plaza Che*, everything was possible, even subaltern writing”.



Figura 32 – *Graffiti* do Ernesto “Che” Guevara na Universidad Nacional. Fonte: <http://www.homohabitus.org/blog/imgs/plazaChe.jpg>



Figura 33 – *Graffiti* de Camilo Torres Restrepo na biblioteca da UN.

Fonte:

<http://mikesbogotablog.blogspot.com.br/2011/09/national-university-open-air-canvas.html>

Devido ao caráter sólido do movimento estudantil que usou o *graffiti* como ferramenta de expressão política dentro da universidade durante mais de 25 anos, a remoção das imagens dos líderes revolucionários em 2005 durante a reitoria de Marco Palacios gerou um importante debate interno e público sobre o papel desse tipo de iconografia na instituição educativa mais importante do país¹⁰¹. Com duas demandas interpostas por um estudante da universidade, tentou-se restabelecer o aspecto original da praça e, com ele, “os direitos coletivos ao patrimônio cultural da nação”. No meio do processo judiciário, os edifícios que tinham as imagens do “Che” e de Camilo Torres foram pintados de branco, o que provocou protestos por parte de várias organizações estudantis argumentando que aquilo era uma violação à liberdade de expressão. Assim refere-se Marta Rodriguez a esse episódio: “Cuando quitaron lo del Che hubo un conflicto tenaz. Él [reitor] quitó la del Che también y tuvieron que volverla a colocar porque era la Plaza Che Guevara, los símbolos que le dan carácter a la Universidad Nacional.”

Para além do enfrentamento pelo sentido desse lugar que surgiu a partir da demanda estudantil, a preocupação com a restituição desses direitos coletivos através da supressão dos *graffitis* da Plaza “Che” deu-se em uma conjuntura administrativa e política com uma forte tendência à censura. Revelando parte do que acontecia no âmbito nacional sob o governo de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), as expressões divergentes e as intervenções com *graffiti* eram frequentemente questionadas e malvistas. Embora tenha sido prática comum das diretivas da instituição pintar as paredes do *campus* de branco a cada final de semestre, a mecânica do apagamento funcionou com maior constância durante essa época, plantando dessa maneira uma semente para a aparição de movimentos e “heróis” anti-*graffiti* na Universidad Nacional.

3.2.2 O “Sr. Rayón”

Em meados de 2013, a notícia de um personagem fantasiado que editava e apagava os *graffitis* dentro da Universidad Nacional espalhou-se rapidamente na mídia. Em jornais tradicionais como El

¹⁰¹ LANCHEROS, Yesid. “Borran al Che de la Nacional”. *El Tiempo*, 4 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1693390>> Acesso em 10 fev. 15.

Tiempo, em redes sociais, *blogs* e outros espaços de opinião alternativos, a presença do que vários denominaram um herói na “nacho”¹⁰² foi amplamente documentada. Tratava-se de um estudante da instituição que argumentava ser a voz de vários colegas que estavam cansados de lidar com o *graffiti* dentro do *campus*, especialmente com o *graffiti* ligado aos grupos de esquerda, às guerrilhas e às organizações estudantis. Segundo sua própria biografia no *Facebook* ele simplesmente estava “rayado”¹⁰³ com diversas problemáticas” e saiu em busca de “novas experiências”.

O “Sr. Rayón”, como começou a ser conhecido, virou um personagem destacado entre a diversidade de personagens e coisas que acontecem cotidianamente na UN. Para além de sua fantasia que consiste em uma cueca branca, umas botas de borracha e uma máscara de gás, sua presença abriu um debate sobre o caráter público da “ciudad blanca” como é denominada a cidade universitária desde a década de 60. Ele próprio assumiu esse debate justificando sua ação como uma tentativa de assinalar, “através da arte e do humor” o uso e o abuso do público “así como con las dinámicas de territorialización y de expresión” que ali acontecem.



Figura 34 – Intervenção do “Sr. Rayón” na Universidad Nacional.

Fonte: https://www.facebook.com/SrRayon/photos_stream

¹⁰² “Nacho” é o apelido corriqueiramente usado para se referir à Universidade Nacional de Colombia.

¹⁰³ Na Colômbia, estar “rayado” ou “rayarse” significa estar irritado com algo. Vale a pena destacar que neste caso se trata também de um jogo de palavras, pois na gíria *graffiti* colombiana é muito usada a palavra “rayar” como sinônimo de grafitar.

Com 18 prédios declarados como de interesse cultural, são poucos os espaços na UN que não têm sido assinalados com *graffitis* e pichações. Apelando mais uma vez para a questão dos direitos coletivos sobre os privados (pois um dos ajudantes do “Sr. Rayón” explica que ao pintar uma parede o público se privatiza¹⁰⁴), coloca-se em relevo a importância do muro como suporte de visibilidade por excelência do *graffiti* e, ao mesmo tempo, entra-se no sempre aberto tema da liberdade de expressão e das maneiras tão diferentes em que ele é assumido. Enquanto para os grupos que historicamente têm apropriado os espaços públicos da universidade a *performance* deste personagem é uma afronta à liberdade de expressão porque baseia-se na censura e no ridículo, para os estudantes que concordam com os motivos ornamentais e “humorísticos” do “Sr. Rayón” é uma ação não violenta que pretende parodiar o dia-a-dia da instituição.

Seja como for, a criação do personagem perpassa o âmbito da piada e coloca na discussão pública o *graffiti* como meio de expressividade e contestação. Não deixa de ser curioso que até o momento da aparição deste “super-herói do *spray*” a mídia não se tivesse preocupado tanto com dar a conhecer o *graffiti* na cidade enquanto as ruas estavam lotadas das múltiplas manifestações do gênero, incluídas aquelas de corte mais político e de oposição ao governo. Embora a discussão conseguisse sair das paredes e um debate público fosse organizado na UN¹⁰⁵, é significativo que diante do cada vez maior aceite do *graffiti*, ainda certas expressões do mesmo sejam tidas como censuráveis ou indecorosas especialmente dentro do próprio âmbito da universidade pública. Assim é percebido também pelas autoridades da cidade, que, graças à difusão do “Sr. Rayón”, consideram legítima a crítica ao *graffiti* político:

Ahí en la Universidad Nacional hay un hombre que se llama el “Señor Rayón”, que él está haciendo como una cierta crítica a una tendencia que lleva muchos años que es el graffiti político.

¹⁰⁴ BÁEZ, José Ricardo. “La Universidad Nacional no es como la pintan”. *El Tiempo*, 13 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12987014>> Acesso em: 10 fev. 2015.

¹⁰⁵ O dia 27 de junho de 2013 foi realizado o Foro “Libertad de expresión em la UN: Territorio Público” com a participação de meios da universidade, o Instituto de Estudos Políticos e Relações Internacionais (IEPRI) e a Mesa Distrital de Graffiti, entre outros.

Hace unos años hubo un graffiti que era un graffiti creativo, más conceptual, más eh... y hasta humorístico, ¿no?, que incluso entraba en unas controversias como un graffiti que decía “Dios no existe. Atentamente: Adán” y debajo le pusieron “Adán no existe. Atentamente: Dios” y era un debate que había ahí, político, social, creativo.¹⁰⁶

É nesse cenário de aceite condicionado do *graffiti* que o movimento na cidade começa a enfrentar suas próprias lutas e conflitos, como tentaremos expor a seguir.

3.3 A (re) efervescência do *graffiti* na cidade

Em Bogotá, os últimos anos têm estado marcados pelo *boom* da arte urbana e especificamente do *graffiti*: variedade de técnicas, estilos, implementos, mensagens, desenhos e cores se apropriaram de muros e outros elementos do mobiliário urbano e espaços da cidade (postes de iluminação das ruas, sinais, telefones públicos, lixeiras etc.) para revelar a (re)emergência de uma prática e uma linguagem que faz um convite a certo tipo de contemplação reflexiva da realidade social se relacionando de formas diversas com o espectador. É importante ressaltar, como tem sido colocado desde o começo, que o componente político tem no *graffiti* bogotano um código bem definido que funciona quase como selo distintivo a respeito de outras cidades da região. Nisso concordam Martha Herrera e Vladimir Olaya (2011) ao afirmarem que:

Este tipo de grafitis se pueden entender más como la expresión de un sentimiento a través de frases que irrumpen no sólo en las paredes, sino que intentan ser un lugar de expresión ante un estado de cosas: es la aparición de una voz que enfrenta y deja ver una posición, sobre todo ante las situaciones políticas. En este sentido, muchos de este tipo de expresiones se pueden ligar a una explicitación de la protesta política [...] a partir de estas se puede hacer alusión a una exaltación de lo político que supera el panfleto, que intenta develar una situación, de poner en escena una mirada otra

¹⁰⁶ GUERRERO, Edilberto. Entrevista. [out. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (26 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

sobre lo social, a través de un trabajo de tipo alegórico, principalmente.¹⁰⁷

Ainda considerado ilegal, o *graffiti* conseguiu se posicionar na cidade e começou a chamar a atenção, na maioria dos casos com inteligência e humor, sobre os problemas mais importantes da sociedade colombiana atual: o consumo, a mercantilização de todos os âmbitos do ser humano, a vida cotidiana e a realidade política do país, entre outros. Embora não seja muito fácil estabelecer uma data concreta de auge da prática em Bogotá no novo século, tanto a partir do diagnóstico institucional¹⁰⁸ como na voz de alguns artistas urbanos, a reativação do *graffiti*, já transformado em diversidade de técnicas pós-graffiti, começa com a elaboração de estênceis, fanzines e cartazes:

Y yo no sé en qué momento en realidad empezamos... hicimos una [plantilla] de pliego y en ese tiempo fue como la plantilla más grande que había en Bogotá. Era de pliego y era como “¡uy, esto es una de pliego!” Era el rostro de Edward. Lo hicimos en el puente debajo de la Nacional a lado y lado. Entonces fue severo porque también estaban empezando esas revistas GO y todas de ese tipo, Cartel Urbano, todas esas revistas estaban empezando también y tomaron como la foto y salió en una revista una vez. Y estaban digamos también en ese tiempo ya un poco más avanzados los Excusados trabajando¹⁰⁹.

Desse processo, e da continuidade de outros movimentos *graffiti* como o do *hip hop*, surge uma cena grafiteira na cidade, uma comunidade identificável, que segundo o relato dos seus praticantes funciona à maneira de outros tipos de associações com objetivos em comum no sentido que estrutura-se a partir do reconhecimento entre seus membros:

¹⁰⁷ HERRERA, Martha e OLAYA, Vladimir. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. Revista Nómadas. Bogotá, n. 35, p. 99-116, 2011.

¹⁰⁸ CASTRO, Santiago (et al.) Diagnóstico graffiti Bogotá 2012. Bogotá: Fundación Arteria/IDARTES, 2012.

¹⁰⁹ Toxicómano Callejero. Entrevista. [out. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (115 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

No sé, ahí lo llaman la comunidad del graffiti, pero pienso que es una escena. Una escena fortalecida un poco porque hay harta gente buena, y hay numerosos, también, porque ya la historia lleva unos 15 años de constante evolución, hay talento, porque hay espacio, entonces todo el mundo se termina conociendo a la final. Casi todos nos conocemos con todos. Eso hace la idea de comunidad.¹¹⁰

Esse fato junto à notável qualidade do trabalho dos artistas urbanos, fez com que a prática começasse a se considerar, aos olhos de alguns cidadãos e das instituições do governo da cidade, como uma expressão urbana legítima a que compete uma discussão cultural, tanto porque consegue se expressar através de técnicas artísticas complexas, quanto porque convida a admirar e interagir com a cidade numa perspectiva “menos cinza” que consegue, inclusive, projetá-la internacionalmente. Em entrevista a Germán Gómez, sociólogo da Subdirección de Control y Gestión da Secretaria Distrital de Cultura, evidencia-se a acolhida da arte urbana como elemento da arte pública da cidade:

Para nosotros el graffiti más allá de la discusión estética es una discusión cultural. Y es el derecho que tienen algunos excluidos de plasmar su expresión de vida en la pared. Que queremos que se haga arte eso, es decir, que todos tiendan a que sea una expresión que agrade el paisaje urbano, sí. [...] La perspectiva de nosotros es “hagamos de esto un espacio, un ejercicio para que la ciudad se vea atractiva desde esa perspectiva.”¹¹¹

¹¹⁰ Toxicómano Callejero. Entrevista. [out. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (115 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

¹¹¹ GÓMEZ, Germán. Entrevista. [set. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (36 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.



Figura 35 – Capa do fanzine “El Visajoso” do Colectivo Toxicómano Callejero.
Fonte:

<http://www.flickr.com/photos/toxicomano666/3505292798/in/photostream/>

Figura 36 – Fanzine do grupo Excusado Printsistem.

Fonte: <http://revista.escaner.cl/node/1117>

Em outros casos, é claro, o *graffiti* continuou sendo considerado simplesmente a expressão problemática de uma subcultura jovem e drogada, um ato de vandalismo sobrevalorizado:

Hay otros graffitis que son digamos “casuales”, pues que no tienen tanta elaboración y que generalmente se hacen sin el permiso de los dueños de las casas. Y hay otro tercero que es el que nosotros llamamos que son casi vandalismo que lo hacen los borrachos, los muchachos cuando están drogados [...] ¹¹²

¹¹²PELÁEZ, José Antonio. Entrevista. [set. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (8 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

3.3.1 Diego Felipe Becerra e a criação da Mesa Distrital de Graffiti

Em 19 de agosto de 2011 foi morto no norte da cidade Diego Felipe Becerra, mais conhecido dentro da comunidade do *graffiti* como “Trípido”. O jovem de 16 anos encontrava-se com um grupo de amigos grafitando embaixo de um viaduto, quando uma viatura da Polícia Nacional chegou ao lugar. No que os policiais qualificaram como “uma ação para conter um roubo”, Diego foi atingido por uma bala nas costas, disparada por um dos oficiais, e morreu pouco depois em um hospital da zona¹¹³.

Para além da gravidade do abuso de poder por parte dos policiais envolvidos, que ainda estão sendo investigados, a morte de “Trípido” colocou de novo em cena a questão do *graffiti* na cidade. Com a prática em um momento de efervescência e com o surgimento de novos praticantes (calcula-se que há aproximadamente 5.000 grafiteiros na cidade¹¹⁴), a tragédia que envolveu a morte de Diego Felipe alentou a discussão pública sobre esta linguagem visual na cidade e algumas ações políticas e administrativas começaram a ser implementadas.

Uma das mais visíveis foi a criação da Mesa Distrital de Graffiti a partir do primeiro semestre de 2012. Com a tarefa primária de efetivar o Proyecto de Acuerdo 482 de 2011 (de 26 de dezembro), o Instituto Distrital das Artes (IDARTES) cria este espaço de discussão sobre a regulamentação da prática do *graffiti* em Bogotá. Sob várias perspectivas, a criação da Mesa foi motivada pela pressão cidadã que caiu sobre a administração da cidade em razão do assassinato de Diego. Para outros, pelo fato da própria vitalidade do *graffiti* como expressão cidadã, era inevitável que um espaço desse tipo se abrisse na cidade.

O grafiteiro Zie-Crix do *crew* Fenómenos, explica assim o processo:

[...] antes de que pasara eso [a morte de “Trípido”], a nosotros hasta nos pegaban [la policía]. Te quitan la pintura, te pegan y de todo. Desde ahí como que ya dijeron “bueno, como que nos jodimos”. La misma policía se jodió porque se

¹¹³ REDACCIÓN JUSTICIA. “Lo que se sabe de la muerte de Diego Felipe”. *El Tiempo*, 4 de setembro de 2013. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13046545>> Acesso em: 10 fev. 2015.

¹¹⁴ CASTRO, Santiago (et al.) op. cit.,

jodieron ellos mismos por abusivos. Por matar un pelado que lo que está haciendo es rayar una pared, más no está matando a alguien, más no está robando a alguien, que es lo que realmente deberían buscar: gente que está robando, gente que está matando. Entonces creo que sí fue como la situación que se prestó para que nos beneficiáramos nosotros en muchas cosas, en que ahora pues es más fácil pintar un muro, es más fácil que no te coja la policía y te lleven, es más fácil que la alcaldía dé pintura para pintar, es más fácil que hagan eventos, es más fácil muchas cosas (sic). Entonces puedo decir que sí fue como la situación positiva que se presentó hacia nosotros.¹¹⁵

Todo o anterior tem se apresentado no meio de um amplo debate¹¹⁶ que envolve o lugar da lei, do papel da arte na cidade, da relação público-privado, do aspecto patrimonial da cidade, não só porque o *graffiti* pode se encontrar entre os bens considerados de interesse cultural, que estejam em via de ser tombados ou que tenham sido declarados patrimônio, mas porque ele mesmo parece estar dando passos firmes, sem querê-lo, sem propor sê-lo e com certeza sem estar muito de acordo, nessa direção¹¹⁷.

¹¹⁵ CRIX. Entrevista. [ago. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (8 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

¹¹⁶ A propósito do Proyecto de Acuerdo para a regulamentação do *graffiti* em Bogotá, iniciou-se um interessante debate em torno da natureza do graffiti e de certa necessidade de “domesticação” que se esconde por trás deste tipo de propostas. Assim o expressou a colunista do jornal *El Espectador*, Catalina Ruiz-Navarro, que afirmou que “acordar com los grafiteros lugares ‘donde esté permitido rayar’, traiciona la definición de graffiti. El graffiti es un gesto de rebeldía, una altanería frente al sistema, por eso es clandestino. Al llamar a los grafiteros a que sean ‘cívicos’ se confunde civilización con domesticación, y si bien son parecidas, no son lo mismo: domesticar tiene que ver con la sumisión, y civilizar con la convivencia”.

¹¹⁷ Segundo a *Agencia EFE*, em reportagem para o jornal *El Espectador*, “la diversidad de técnicas y la apuesta por los enormes murales han encontrado amparo en un marco legal aprobado por la Alcaldía de Bogotá el pasado febrero, por el que se reconoce el graffiti como un bien de interés cultural, siempre que cuente con el permiso del propietario del inmueble”.

No meio desses trânsitos, o *graffiti* começa a ocupar um lugar importante na cena cultural da cidade que decorre da organização de eventos locais¹¹⁸ que dão a conhecer além dos trabalhos, a experiência de ser grafiteiro, as formas de entender a cidade e os significados do espaço público, entre outros. Receber visibilidade no local e nos circuitos artísticos e espaços culturais nos quais esse tipo de manifestações tiveram uma acolhida inicial (pequenas galerias e encontros financiados por algumas entidades privadas), permitiu ao *graffiti* bogotano conseguir repercussão internacional e um posterior reconhecimento da cidade como “um grande museu de arte urbana que chama à reflexão social”¹¹⁹.

3.4 Uma arte urbana em tensão: O *graffiti* e o patrimônio

Nas sociedades contemporâneas, o espaço urbano tem papel principal na compreensão dos conflitos que configuram as cidades. Em termos da relação entre patrimônio e práticas como o *graffiti*, ditas disputas, que se traduzem neste caso na superposição de camadas de cor, apresentam por sua vez certas tensões na construção coletiva de sentido e de significado sobre o passado. Tensões que também se superpõem discorrendo da maneira como se constrói e se assume o conceito de patrimônio, e que desvelam as formas como têm se agenciado, através dele, o uso e a apropriação dos espaços públicos.

Enquanto objeto de múltiplas e variadas disputas simbólicas e de representação, ao patrimônio lhe é agregado valor para reforçar seu sentido como dispositivo de coesão social. Seus usos sociais, porém, usualmente ficam relegados, e suas formas de apropriação se encontram em um nível baixo na hierarquia entre aqueles que têm a tarefa de pensá-lo. Agencia-se assim, através dele, uma ideia específica de sociedade que geralmente está vinculada à negação da coexistência do passado e do presente, e, por essa direção, à negação da dinâmica social.

A busca de equilíbrio entre o efêmero e o permanente em termos do patrimônio passa pela reivindicação do fato que “os bens

¹¹⁸ Tais como o encontro “Outsiders”, realizado em setembro de 2010 e que contou com a participação do famoso grafiteiro catalão “Pez”, ou o encontro entre grafiteiros colombianos e brasileiros no marco da Feria Internacional do Livro em abril de 2012. Destacam-se também, nos últimos 10 anos, os projetos “Festivais Usme-29”, “Ciudadin-visible”, “Memoria Canalla”, e “Bogotá Stencil Festival”, organizados por diferentes coletivos.

¹¹⁹ Assim intitulou a Agência EFE sua reportagem o dia 12 de maio de 2013.

tombados ocultam também diversas ocupações e usos sociais” (ABREU, 2012). As preocupações sobre a apropriação temporária de bens patrimoniais com *graffiti* parecem remeter na realidade à possibilidade de esquecer o significado do patrimônio, de que com a nova camada de cores possa se diluir o sentido do lugar e o significado que tem para a cidade e para as pessoas.

Entende-se então que o patrimônio não só se constrói ao redor da dialética lembrança-esquecimento, mas simboliza a transitoriedade das coisas. Diversos usos e ocupações significam diferentes versões da história depositadas em um mesmo lugar, diversas identidades se construindo, entrando em conflito com outras e se reelaborando.

A preocupação sobre a preservação do patrimônio como objeto intocável, ainda que responda à lógica da ação patrimonial (com uma demanda e uma agenda próprias), contradiz, em muitos casos, a evidência do câmbio histórico e elimina a possibilidade do conflito e da negociação como elementos essenciais à consolidação de uma sociedade inclusiva hoje. É claro que sobre um bem tombado é depositada uma trajetória de valores que responde a um momento histórico particular (se constituindo em referência para o presente), mas isso não necessariamente supõe que não possa entrar no diálogo com outras lógicas e outros valores fora de seu tempo e seu contexto.

Os processos de patrimonialização estão acompanhados de dissenso e de conflito. Não se trata de julgar se o *graffiti* é uma afronta ao patrimônio, ou de estabelecer se deve haver sanções ou espaços permitidos dentro de espaços patrimoniais para exercer essa prática, mas de tentar entender que por trás da disputa pela cor de uma fachada fala-se para nós da construção dinâmica de sentidos e significados sobre a cidade.



Figura 37 – *Graffitis* no acesso ao Chorro de Quevedo, um dos ícones da fundação da cidade.
Fonte: N. Pérez, 2013.

3.5 O “*graffiti tour*”

Considerando que a configuração da imagem da cidade contemporânea passa pela criação de referenciais desde as políticas públicas que possam se converter em produtos de consumo, o *graffiti* vem adquirindo um protagonismo especial em termos de se ver convertido em outro atrativo turístico funcional à mercantilização da cidade (quando se registram eventos financiados e promovidos por instituições públicas, por exemplo)¹²⁰, e à sua catalogação, via *ranking de cidades*, como um lugar de “obrigatória visita” ou epicentro de manifestações artísticas de vanguarda que também atraem um público mais interessado em conhecer de primeira mão as obras desses artistas urbanos cada vez mais reconhecidos no âmbito internacional. Nesse último caso, o “*graffiti tour*” aparece como uma iniciativa de caráter privado que não só suporia um forte trabalho de registro e recompilação dos trabalhos dos grafiteiros, conhecimento do campo e estabelecimento de algum tipo de vínculo com eles (levando em conta o caráter efêmero do *graffiti* e a clandestinidade que é constitutiva do movimento), mas também diz muito tanto dos trânsitos desta prática em perspectiva de se considerar como parte da arte pública da cidade, quanto desta última no sentido de mobilizar, através da apropriação permanente dos seus espaços públicos, ideias de mundo que não necessariamente são compatíveis com a necessidade institucional de criar uma imagem da cidade.

De extremo a extremo do continente, nas últimas décadas o *graffiti* tem ganhado protagonismo nas cidades não só em razão das mudanças que sua prática experimenta na atualidade (ligadas por sua vez às mudanças sociais e em particular às que têm a ver com a mídia e o seu impacto no campo da arte), mas também em função dos diferentes acontecimentos políticos que marcam a história recente dos nossos países. Ora o “corralito” na Argentina, ora o conflito armado na Colômbia, o *graffiti* tem estado presente contestando e questionando; se reinventando ou às vezes só “adornando” a paisagem urbana.

Nesse complexo marco, emerge o “*graffiti tour*”. Todo um desafio para a maior parte dos grafiteiros porque, embora enfatizem que o lucro não é o interesse que os anima (pois, evidentemente, isso estaria

¹²⁰ Assim aconteceu em novembro de 2011 em Buenos Aires, onde a Prefeitura em conjunto com o Ministério de Meio Ambiente e Espaço Público organizou o encontro “Arte em el Espacio Público”, o primeiro encontro de Street Art que “convocó a más de 150 artistas de todo el mundo”.

totalmente na contramão da essência do *graffiti*), existem pessoas que viram nele uma oportunidade para obter ganhos além de contribuir para difundir a *street art* local. Esse é o caso de “Bogotá Graffiti”,¹²¹ uma iniciativa do cidadão australiano e autodenominado artista urbano Christian Peterson “Crisp” que, segundo suas próprias palavras, vê a cidade como “uma meca da arte de rua”¹²² que, porém, ainda não tem sido reconhecida pelos bogotanos.

Como em Buenos Aires ou em Londres, o “*graffiti tour*” se estrutura ao redor de um percurso de 3 horas de duração aproximada, no que turistas principalmente estrangeiros, além de conhecer algumas zonas usualmente não turísticas da cidade, podem se aproximar da arte urbana e de seus autores. Uma característica para não deixar passar despercebida é que o tour se faz em inglês e se cobra uma “doação voluntária” de 10 ou 20 dólares em moeda local. Durante o percurso, “Crisp” fala do movimento do *graffiti* em Bogotá (cidade em que mora desde 2009) e destaca que embora tenha visitado várias cidades do mundo, “o *graffiti* bogotano é um dos melhores pela sua variedade e pela fidelidade incrível com que retrata a sociedade colombiana atual”¹²³.

Figura 38 – Benjamin, um dos guias do “Graffiti Tour” em Bogotá, explicando o significado da intervenção do Toxicómano. Fonte: N. Pérez, 2013.



¹²¹ <http://www.bogotagraffiti.com/>.

¹²² Assim o fez saber à María Alejandra Pautassi, da *Casa Editorial El Tiempo* em 3 de março de 2013, onde apareceu a reportagem intitulado “La ruta del arte callejero”, uma descrição breve do “graffiti tour” em Bogotá.

¹²³ Da mesma maneira, na edição de fevereiro desse ano (de 2014) na *Revista Cartel Urbano* de Bogotá destacou-se o “graffiti tour” como alternativa ao turismo convencional e como atividade recomendada para os bogotanos.

Em razão da publicação simultânea de duas reportagens sobre esse percurso turístico no começo do ano de 2013, alguns grafiteiros e coletivos se manifestaram abertamente contra o “*graffiti tour*” e a publicidade que tem recebido através da mídia. Em uma dessas réplicas não só dizem que resulta mais do que irônico que uma só pessoa se atribua o relato público sobre uma cena que apenas conhece (já que lhe questionam que só realiza o percurso no bairro La Candelaria quando a cidade tem muitos espaços apropriados para o desenvolvimento da prática realizados por inúmeros representantes diferentes) e condenam a afirmação segundo a qual “los colombianos no ven el potencial del arte urbano”, mas reconhecem que por conta deste tipo de iniciativas “cada vez más se polariza la visión sobre el *graffiti* al intentar convertirlo en una atracción turística, en decoración, en proyectos institucionales, en producto”¹²⁴.

Da mesma maneira, e com especial ênfase, destacam que essa proximidade com o institucional, essa pressa de “domesticação” que hoje existe no ambiente político da cidade, desvirtua o *graffiti* enquanto prática independente e põe em questão as conquistas de anos de trabalho autônomo e sobretudo, em aberta oposição à legalidade:

Con mucho más fuerza que nunca antes circula en Bogotá la idea de que hacer graffiti es pintar muros legales, participar en proyectos con la alcaldía e promover marcas. Nada más lejos de la realidad, cuando hoy más que nunca, Bogotá está llena de *tags* e *throw ups*, de techos y cercas pintadas. Allí es donde está el graffiti importante y desde allí es que se construye una historia significativa de un movimiento independiente. Son muchos e no los pocos de este tour en La Candelaria, los que mueven el graffiti bogotano.
125

Um dos aspectos que mais chama a atenção em função desta análise é que, ainda que seja evidente que o *graffiti* está no auge enquanto prática e também como objeto de pesquisa, desde o lugar de

¹²⁴ Uma das respostas mais contundentes às reportagens sobre o “*graffiti tour*” em Bogotá foi a que realizou o artista urbano “Stinkfish” através de sua conta no Flickr à que intitulou “¿La ruta del arte callejero? Disponível em: <<http://flickr.com/photos/stinkfishhate/8525650384>> Acesso em: 14 mai. 2013.

¹²⁵ Ibidem.

sua criação se adverte que tanta atenção obtida através de empreendimentos como o “*graffiti tour*” pode vir a ser nociva, pois:

[...] a la hora de la verdad lo que se hace ahí, además del lucro, es comenzar a construir miradas, maneras de pensar sobre lo que “debe” ser el graffiti, sobre donde “debe” estar el graffiti, sobre cuál es el perfil de las personas que “deben” hacer el graffiti en Bogotá¹²⁶.

Esse ponto de vista conflui na discussão sobre o papel do “*graffiti tour*” na construção de uma imagem de cidade, e, nesse sentido, os artistas urbanos percebem que por trás da busca de apoio institucional o pelo fato de descriminalizá-lo pode haver interesses que não têm nada a ver com o movimento e sim com uma necessidade particular das políticas públicas:

Hay que darle más de una vuelta a ese asunto, pensar en cuáles son los intereses detrás de todo esto y de quién son esos intereses. Obviamente a una empresa, a una marca, a un guía turístico le sirve mucho más la idea de un “graffiti bonito”. Obviamente a una alcaldía le sirve mucho más la idea de un montón de grafiteros haciendo murales para “embellecer” la ciudad, apoyándolos e abriéndoles espacios.¹²⁷

Mas, tal e como se lê nessa subversão da reportagem inicial, “la realidad es diferente, el graffiti ya tiene sus espacios hace tiempo, e nadie tuvo que dárselos”¹²⁸. E não é precisamente na cabeça da institucionalidade que o *graffiti* vai seguir se consolidando como prática artística por meio de campanhas¹²⁹ que não representam os sentidos atrás de sua elaboração.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Segundo o jornal *El Espectador*, O Festival Internacional de Teatro de Bogotá recentemente criou uma campanha através da rede social Twitter para pedir a *Banksy*, o famoso grafiteiro inglês, que “invada la ciudad con sus obras”. Segundo o jornalista, “la campaña del Festival Internacional de Teatro, a través de Twitter, para que venga a pintar a Colombia, podría resultar curiosa: el

Efetivamente, é mais do que paradoxal que depois de décadas de rejeição sistemática e criminalização, as instituições públicas queiram acolher o *graffiti* como mecanismo para atrair público à cidade por baixo da bandeira da inclusão e o reconhecimento da diversidade cultural, ou da necessidade de embelezá-la para colocá-la no cenário de competitividade internacional atual. E é questionável também que fenômenos como o “*graffiti tour*” de alguma maneira estejam se encaixando com o discurso oficial e contribuam para negar a essência do *graffiti* como ato transgressor, clandestino e gratuito para o e no espaço público.



Figura 39 – Diego Pékerman falando sobre o lugar do *graffiti* na cidade.

Fonte: N. Pérez, 2013

artista que pinta en las paredes ajenas, cuya única arma es el estencil, y que por momentos estorba al establecimientos, es ahora buscado por él”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta pelo lugar do *graffiti* na cidade contemporânea remete a uma ideia de conflito de mão dupla: por uma parte, o conflito interno do fenômeno que se vê transformado em vários gêneros e parece perder gradativamente seu caráter de afronta à sociedade, seu selo constitutivo, e por outra parte, a disputa simbólica que provoca dentro da cidade que progressivamente o aceita e o converte em uma linguagem visual que se comercializa e se consome em diferentes cenários, colocando em questão o sentido dos mecanismos através dos quais se revela e se assume a memória social.

Diante dessa condição, que não pretende ser uma leitura dicotômica da prática, mas um olhar em tensão, o caso de Bogotá resulta emblemático para compreendermos a singularidade do *graffiti* latino-americano. Manifestando o conflito social da Colômbia nas ruas, praças, sítios históricos e lugares privados desde há quase cinco décadas através de diferentes estratégias estético-políticas, as características nas que se apresenta o *graffiti* bogotano hoje expressam a continuidade das condições sociais nas que aparece como voz de protesto, mesmo que as particularidades sobre as quais estrutura-se uma ideia de cidade atraente.

Nesse sentido, cabe ao *graffiti* a pergunta sobre a permanência da sua intencionalidade como “máquina de guerra” em um cenário no que os “aparelhos de captura” têm se afinado (PEIXOTO, 2002). Os esforços que desde algumas entidades públicas de Bogotá têm se concretado para “desmobilizar” ao *graffiti* da sua luta contra o sistema que o criou não são poucos e refletem a necessidade institucional de catalogar e emoldurar as práticas sociais com o objetivo de regulá-las e domesticá-las para seus próprios fins (RUIZ-NAVARRO, 2013; STINKFISH, 2015).

Entanto uma das principais tarefas da administração da cidade é gerar uma imagem positiva com vistas a participar na concorrência intercidades (SÁNCHEZ, 2003) práticas como o *graffiti* são “convidadas”, pela via da sua legalização, a fazer parte do enfeite de espaços urbanos simbólicos. Poder-se-ia nomear o caso do festival de *graffiti* “Este território es nuestro”, organizado pelo IDARTES em 2013 na Calle 26, um dos principais eixos viários da cidade que a conecta de leste a oeste e comunica ao centro com o Aeroporto Internacional El Dorado, e que nos últimos anos constituiu-se em reflexo de um dos piores casos de corrupção em Bogotá. A intervenção com *graffiti* desse lugar, para além da participação dos coletivos nacionais e estrangeiros e a visibilização da prática, também foi pensada em termos da projeção

internacional da cidade apresentando-a como “una ciudad que emana arte”.¹³⁰

À margem da implantação desse tipo de estratégias desde a política pública da cidade (promulgada no Decreto 075 de 2013), os “modos de proceder da criatividade cotidiana” (DE CERTEAU, 2012), ou seja, as “maneiras de fazer” daquele *graffiti* que ainda não cede à tentação das permissões nem da encomenda, e se auto reconhece vandálico, ilegal e “impuro” (DOUGLAS, 2012), continuam presentes e em estado de emergência permanente. Esse é o caso daqueles que se inscrevem em uma prática mais “marginal” e de outros poucos artistas urbanos “aclamados” que entendem o *graffiti* desde o ponto de vista de sua potencia política como rejeição do estabelecido. Uma visão que pode ter um tom romântico, associado à rebeldia juvenil, mas que não deixa de ser sintomático da realidade à que contesta através do gesto de grafitar onde eles querem, especialmente onde está proibido. Isso ficou especialmente evidente com alguns praticantes novatos quando relatavam suas primeiras experiências com *graffiti* e afirmavam que “salir a hacer tus firmas donde tú quieras pintar, donde tú quieras sin restricción de nada. Sí, para mí eso es *graffiti* realmente”.¹³¹

Essa intencionalidade do *graffiti*, presente nos praticantes mais novos, garante de alguma maneira a preservação do sentido mais visceral da prática. Muito provavelmente a maioria daqueles que agora estão começando depois renovaram suas técnicas, apropriaram outras serão convidados a serem parte do circuito da arte e das instituições culturais que agora rejeitam, contribuindo na transformação da prática e na própria plasticidade do conceito *graffiti*. Contudo, também haverá outros que consigam se afastar dos propósitos estéticos e de captura das instituições ajudando a manter o que poderíamos qualificar como um ciclo no *graffiti*: entanto exista alguém disposto a manifestar publicamente sua desobediência sem sujeição a regras e sem intermediários econômicos, o *graffiti* não perderá sua força como expressão de insatisfação e continuara a ser uma prática que não se conforma com os “mecanismos da disciplina” (DE CERTEAU, 2012).

¹³⁰ GÓMEZ, Germán. Entrevista. [set. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (36 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

¹³¹ CRIX. Entrevista. [ago. 2013]. Entrevistadora: Natalia Pérez Torres. Bogotá, 2013. 1 arquivo .mp3 (56 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

No meio da tensão existente entre os experientes e os aprendizes, apresenta-se um matiz importante. Existem em Bogotá alguns coletivos e artistas urbanos que trabalham sob a lógica de “aceitar o legal para se pagar o ilegal” (PÉREZ-REVERTE, 2013). Participar em concursos e vencer nas convocatórias públicas supõe réditos importantes no econômico e em termos de visibilidade. A obtenção de reconhecimento, não só se converte em mais uma motivação para continuar a criar, mas em uma fonte de ingressos que lhes permite ter maior acesso a materiais para executar obras não encomendadas em lugares proibidos. Levando em conta que a prática do *graffiti* continua a ser ilegal, aqueles que transitam entre a clandestinidade e o reconhecimento conseguem lidar um pouco melhor com a questão da efemeridade e da proibição: suas obras não são apagadas e passam a serem vistas como parte uma política da cidade que agora permite o *graffiti*.

Essa dupla cara, porém, tem implicações no significado das intervenções. Sendo que no momento em que o *graffiti* é solicitado ele começa responder a um projeto pré-concebido, as condições da execução se modificam e perdem a rapidez e a tensão características dos projetos realizados para se apropriar dos espaços não autorizados. Esse pulo de *graffiti* para pintura mural é significativo como sinal de adaptação às novas regras e representa e aprofunda a distinção comum entre arte e vandalismo. Aos olhos dos cidadãos uma intervenção realizada com permissões e à luz do dia está mais perto da arte do que aquela que se executa à noite quando não tem ninguém para ver, no meio da própria falta de segurança da cidade. Essa última continua a ser tida como sujeira e como expressão de marginalidade, embora possa ser feita pelos mesmos que pintam durante o dia.

Temos tentando colocar essas questões adicionais não espírito de pensa-las como elementos a serem aprofundados em um trabalho posterior. Acreditamos na fertilidade deste objeto de estudo na sua interface com outras práticas cotidianas no espaço público das cidades, mesmo que nas suas possibilidades como prática artística. A supervivência do *graffiti* está garantida como fenômeno da cultura urbana e gesta-se paralelamente às mudanças da cidade e em consonância com o conflito que as constitui. Dai sua potência como prática reveladora da cidade contemporânea.

GLOSSÁRIO

Blackbook – O livro de assinaturas dos *writers*. Nele praticam e aperfeiçoam os esboços das intervenções e também recolhem fragmentos e *pieces* dos colegas.

Crew – Grupo de *writers* que grafita em conjunto.

Dub – Inscrição do nome completo em duas cores.

Getting up – O termo usado pelos *writers* nova-iorquinos para deixar seu *tag* no metrô na década de 70.

Master piece – Pode ser entendido como obra prima ou como *graffiti* de grande qualidade.

Piece – Elaboração do nome sobre um fundo pintado para tal fim.

Production – É um *graffiti* de grande formato geralmente realizado por uma equipe ou *crew*.

Street art – Intervenção feita na cidade a partir de diferentes materiais e com o uso de técnicas distintas às relativas ao uso do *spray*. Destacam-se os *stickers*, *stencils* e *posters*.

Tag – O nome escolhido pelo *writer*; o seu pseudônimo. Também se conhece como a assinatura.

Throw up – Duas letras do nome ou o nome completo, desenhado em duas cores, sendo que uma cor é usada para o contorno e a outra para o preenchimento. A forma deste estilo é arredondada e a figura não necessariamente tem que estar preenchida.

Wild style – Estilo de *graffiti* surgido em Nova York nos anos 70. Pode ser definido como um quebra-cabeça tipográfico. É um estilo intrincado, complexo de ler e cuja característica de maior destaque são as setas.

Writer – Escritor de *graffiti*. Pessoa que usa o aerossol para pintar seguindo umas regras que lhe outorgam reconhecimento dentro da comunidade *graffiti*.

REFERÊNCIAS

ABARCA, Francisco. **El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

ABREU, Regina. Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais. In: **Revista Ilha**, Florianópolis, v.14, n° 1, Enero-Junio 2012, pp, 17-35.

AGENCIA EFE. Bogotá, un gran museo de arte urbano que llama a la reflexión social. **El Espectador**, Bogotá, 12 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/noticias/bogota/articulo-421631-bogota-un-gran-museo-de-arte-urbano-llama-reflexion-social>> Acesso em: 14 mai. 2013.

AMENDOLA, Giandomenico. **La Ciudad Postmoderna**. Madrid: Celeste, 2000.

APPADURAI, Arjun. **La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías**. México: Editorial Grijalbo, 1986.

ARANTES, Antonio. **A guerra dos lugares. Mapeando zonas de turbulência**. In: ARANTES, Antonio (org.) Paisagens paulistanas. Transformações do espaço público. Campinas: editora da Unicamp, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGE, Marc. Não Lugares. **Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

BÁEZ, José Ricardo. La Universidad Nacional no es como la pintan. **El Tiempo**, Bogotá, 13 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12987014>> Acesso em: 10 fev. 2015.

BANKSY. **Guerra e spray** / Banksy; tradução de Rogério Durst. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BENAVIDES-VANEGAS, Farid Samir. From Santander to Camilo and Che: Graffiti and resistance in contemporary Colombia. **Social Justice**, p. 53–61, 2005. Acesso em: 10 fev. 2015.

BERTONI, Estevão. Pichou “Cão fila K26 pelo país”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5mai, 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>> Acesso em: 14 dez. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUENOS AIRES CIUDAD. **Arte urbano en Buenos Aires**. Graffiti Events Worldwide – Meeting of style. Buenos Aires, 2011.

CAMPOS, Ricardo. **Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano**. Lisboa, Fim de Século, 2010.

_____, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 19, n° 2, págs. 543-566, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/12338>> Acesso em: 15 jan. 2015.

_____. A arte urbana enquanto “outro”. **Revista Virus**, São Carlos, n° 9, 2013. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2014.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de lamodernidad**. Buenos Aires, Paidós, 2012.

CANEVACCI, Massimo. **Performática ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante**. In: RAPOSO, Paulo et al. A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance. Ed. da UFSC, Florianópolis, 2013.

CARRIÓN, Fernando. El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. **Revista EURE**, Santiago, v. 31, n. 93, p. 89–100, 2005. Acesso em: 7 fev. 2015.

CASTANHEIRO, Ivan Carneiro. A Poluição Visual: Formas de Enfrentamento pelas Cidades. **Revista Internacional de Direito e Cidadania**, n. 4, p. 63–78, 2009. Acesso em: 2 fev. 2015.

CASTRO, Santiago (et.al.) **Diagnóstico graffiti Bogotá 2012**. Bogotá: Fundación Arteria/IDARTES, 2012.

CATALÁ, Josep. Formas del inconsciente urbano. In: HERRERA, Martha e OLAYA, Vladimir. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. **Revista Nómadas**. Bogotá, n.35, p. 99-116, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. Rio de Janeiro, Vozes, 2012.

COLÔMBIA. **Proyecto de acuerdo 291 de 2010**. Prohíbe los graffitis en bienes de uso público. Anales del Concejo, Bogotá, D.C., 2010.

COLÔMBIA. **Decreto 75 de 2013**. Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones. Anales del Concejo, Bogotá, D.C., 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.5, São Paulo: Editora 34, 1995.

DELGADO, Manuel. **El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos**. Barcelona: Anagrama, 2008.

DICIONARIO LATINOAMERICANO ASÍ HABLAMOS [em linha], 2006-2014.

DICIONARIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2013.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. **Para una guerrilla semiológica. La estrategia de la ilusión**, 1986. Disponível em: <http://164.73.252.2/bedelia/cursos/semiotica/textos/eco_guerrilla.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ELLSWORTH-JONES, Will. **Banksy: por trás das paredes** ; tradutor Ivan Justen Santana. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

FEATHERSTONE, Mike. **O flâneur, a cidade e a vida pública virtual**. In: ARANTES, Antonio (org.) O espaço da diferença. Campinas, SP: Papirus, 2000.

FIGUEROA, Fernando. Graffiti. Un problema problematizado. In: **MADRID. Materia de debate, n.4**. Club de Debates Urbanos, Madrid, 2013. Disponível em: <http://www.clubdebatesurbanos.org/2013/12/publicacion-madrid-materia-de-debate_6223.html > Acesso em: 14 dez. 2014.

_____. **El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy**. Madrid: Minobitia Editorial, 2014

FLORIANO, Cesar. **Arte pública: genealogia de um conceito**. Florianópolis, [S.l.: s.n.] 2012.

GONZÁLEZ DE CASTELLS, Alicia Norma. Rehabilitaciones urbanas en la ciudad contemporánea: entre las formas de hacer la ciudad y las formas de hacer en la ciudad. **Arxiu d'Etnografia de Catalunya**, n. 13, p. 217–229, 2013. Acesso em: 20 fev. 2015.

FRÚGOLI, Heitor. **Sociabilidade urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

FONSECA, Andrea Lissett Perez. O sentido de ser guerrilheiro: uma análise antropológica do Exército de Libertação Nacional da Colômbia. 2008. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2008.

GASTMAN, Roger; NEELOS, Caleb e SMYRSKI, Anthony. **Street World: Urban Culture and Art from Five Continents**. Barcelona: Océano, 2007.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo, Brasiliense, 2012.

GÓMEZ, Jaume. El viaje del graffiti. De Filadelfia a Europa. In: **Eclectica. Revista de Estudios Culturales**. España, n.3, p. 33-47,

janeiro 2015. Disponível em: <<http://revistaeclectica.org/numero-3-2/numero-3-cultura-popular/>> Acesso em: 02 fev. 2015.

GUBER, Rosana. **La etnografía. Método, campo y reflexividad**. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HERRERA, Martha e OLAYA, Vladimir. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. **Revista Nómadas**. Bogotá, n.35, p. 99-116, 2011.

HOLANDA, Daniel. **Limiares da História**. Disponível em: <<http://limiaresdahistoria.blogspot.com.br/2009/08/arte-de-rua-grafite-e-pichacao.html>> Acesso em: 14 dez. 2014.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

JELIN, Elizabeth. **Memorias de la represión. Vol. 1. Los trabajos de la memoria**. Siglo XXI. Madrid, 2002.

JIMÉNEZ, Antonio. El arte callejero pinta el futuro de Lisboa. **El País**, Espanha, 29 abr. 2012. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/28/actualidad/1335631503_362590.html>. Acesso em: 14 mai. 2013.

JÜNGE, Jonatha. **Comunicação visual e paisagem urbana: estudo sobre mídias e arte no espaço público**. Florianópolis, 2011. 198 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Florianópolis, 2011.

KOZAK, Claudia. **Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas**. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

LANCHEROS, Yesid. Borran al Che de la Nacional. **El Tiempo**, Bogotá, 4 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1693390>> Acesso em: 10 fev. 2015.

LUNA, Sergio Martínez. La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell. AIBR: **Revista de Antropología Iberoamericana**, v. 7, n. 2, p. 171–196, 2012. Acesso em: 3 fev. 2015.

MAGALHÃES, Sergio. **A cidade na incerteza. Ruptura e contigüidade em urbanismo**. Rio de Janeiro: PROURB/UFRJ, 2007.

MATTOS, Patrícia. A Distinção: Crítica Social do Julgamento (resenha). Desigualdade & Diversidade – **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 303-306.

MOTTA, Lia. **A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao cosumo visual global**. In: ARANTES, Antonio (org.) O espaço da diferença. Campinas, SP: Papirus, 2000.

NARVÁEZ, Ginneth. **La guerra revolucionaria del M-19 (1974-1989)**. 2012. Universidad Nacional de Colombia, 2012. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/9917/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945;1998)**. São Paulo: Annablume, 2000.

PAUTASSI, María Alejandra. La ruta del arte callejero. **El Tiempo**, Bogotá, 3 mar. 2013. Disponível em: <http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos_arte/marzo2013/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-12631010.html> Acesso em: 14 mai. 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura. Uma foto novela sci-fi**. São Paulo, Editora SENAC, 2002.

PEREIRA, Robson. “Um verme passeia na lua cheia”: performance e cenicidade audiovisual em Ney Matogrosso na construção de um fazer artístico na década de 1970. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.3, nº5 jul-dez, 2013 Disponível em: <<http://www.trilhasdahistoria.ufms.br/edicao5/artigos/ensaio%283%29.pdf>> . Acesso em: 12 dez. 14.

PÉREZ, Natalia. Tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do ‘Armazém Vieira’ em Florianópolis, Brasil. Em: **Cadernos NAUI**, Florianópolis, n° 4, Vol3, jan-jun 2014, pp, 17-30. Disponível em: <<http://nauui.ufsc.br/cadernos-nauui/edicoes-antiores/cadernos-nauui-edicao-atual-vol-3-n4-jan-jun-de-2014/>>.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. **El francotirador paciente**. Bogotá, Alfaguara, 2013.

PROENÇA, Rogerio. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na *Manguetown*. Em: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, Vol. 19, n° 49, Junho 2002, pp 115-134.

_____. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência contemporânea**. São Paulo, Editora da UNICAMP, 2007.

_____. Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana. Em: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n° 83, Dezembro 2008, pp, 35-54.

RAMOS, Célia. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo, Annablume, 1994.

_____. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. 16o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, **Anais do 16o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis, v. 1, 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

REDACCIÓN JUSTICIA. Lo que se sabe de la muerte de Diego Felipe. **El Tiempo**, Bogotá, 4 set. 2013. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13046545>> Acesso em: 10 fev. 2015.

RICCIULLI, Paula. Bogotá graffiti tour. **Revista Cartel Urbano**, Bogotá, 17 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.cartelurbano.com/content/bogota-graffiti-tour>> Acesso em: 14 mai. 2013.

ROCHA, Ana Luiza e ECKERT, Cornélia. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ROJAS, Juan Sebastián. Arte urbano en Bogotá: del crimen a la legalidad. **Publicaciones Semana**, Bogotá. Disponível em: <<http://www.blog.com.co/actualidad/articulo/arte-urbano-en-bogota-del-crimen-a-la-legalidad/2889>> Acesso em: 10 mai. 2013.

RUIZ-NAVARRO, Catalina. El papel del canalla. **El Espectador**, Bogotá, 1 set. 2011. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-296358-el-papel-del-canalla>> Acesso em: 14 mai. 2013.

SAMAIN, Etienne. **Um retorno á “Cámara Clara”: Roland Barthes e a antropologia visual**. In: CANELAS, Antônio et al. O Olhar Estético na Comunicação. 1ed. Petrópolis: Editora Vozes e Compós, 2000.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó, Argos, 2003.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. **Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos**. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2013.

STAHL, Johannes. **Street art**. Colonia, h.f.ullmann, 2009.

STINKFISH. **¿La ruta del arte callejero?** Disponível em: <[://www.flickr.com/photos/stinkfishate/8525650348/](http://www.flickr.com/photos/stinkfishate/8525650348/)> Acesso em: 14 mai. 2013.

_____. **La ciudad que falla. Apuntes sobre el graffiti en Bogotá**. Disponível em: <<https://stinkfish.wordpress.com/>> Acesso em: 12 fev. 2015.

TACCA, Fernando Cury. **Narrativa Fotográfica: o prazer da cumplicidade voyeur e o olhar fotográfico**. Japão: BulletinOf The LanguageLaboratory,1997.

TAMASO, Izabela. **Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade.** In: Casagrande de Paula, Zueleide, Glicério, Lúcia y Romanello, Jorge Luis (Organizadores). Polifonia do patrimônio. Londrina, EDUEL, 2012.

TORRES, Juan David. En busca de Banksy en Colombia. **El Espectador**, Bogotá, 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-410996-busca-de-banksy-colombia>> Acesso em: 14 mai. 2013.

ZAILDER, Waldermar. **Arte pública e arte de rua.** Graffiti versus grafite. Trabalho apresentado no Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica. Vitória, 9 a 12 de novembro de 2011.

ZEMELMAN, Hugo. **Determinismos y alternativas en las ciencias sociales de América Latina.** México: Nueva Sociedad, 1995.

Páginas web

Bogotá Graffiti [<http://www.bogotagraffiti.com/>]

Choque Photos [<https://www.flickr.com/people/choquephotos/>]

Corpovisionarios [<http://www.corpovisionarios.org>]

Graffiti, arte y cultura

[<http://www.arteyculturaurbano.blogspot.com.br/p/h.html>]

Sr. Rayón [<http://www.facebook.com/SrRayon/>]

Stinkfish [<https://stinkfish.wordpress.com/>]

Ponte [<http://www.ponte.org/>]

Filmografia

ARTE PÚBLICO/ARTE POLÍTICO II. Programa televisivo. Produção de Fundación / ColecciónJumex, Arte Casa Productora e Canal 22. México D.F.: Televisión Metropolitana S.A., 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eKbBtYIKkq0>> Acesso em: 12 fev. 2015.

MEMORIA CANALLA (ScoundrelMemory). Documentário sobre la historia del graffiti em Bogotá. Produção de Bastardilla. Bogotá: Hogar Team, 2009. Disponível em: <<https://memoriacanalla.wordpress.com/>> Acesso em: 11 dez. 2014.

PIXO. Documentário sobre pichação e pichadores. Produção de Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo de Filmes, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>> Acesso em: 10 dez. 2014.

ANEXO A – Entrevistas.

1. Entrevista a Edilberto Guerrero, prefeito da localidade La Candelaria.

Alcalde: bueno, lo que pasa es que hay que hacer unas diferenciaciones de lo que es graffiti... yo haría diferenciaciones entre lo que es graffiti, qué es arte urbano y qué es un simple rayón. Ahí en la Universidad Nacional hay un hombre que se llama el “Señor Rayón”, que él está haciendo como una cierta crítica a una tendencia que lleva muchos años que es el graffiti político. Hace unos años hubo un graffiti que era una graffiti creativo, más conceptual, más eh... y hasta humorístico, ¿no?, que incluso entraba en unas controversias como un graffiti que decía “Dios no existe. Atentamente Adán” y debajo le pusieron “Adán no existe. Atentamente Dios” y era un debate que había ahí, político, social, creativo.

En La Candelaria en particular pues tenemos la ley de patrimonio. La ley de patrimonio pues digamos que limita mucho la posibilidad de que haya un arte urbano acá, o que haya graffiti, o peor que se destruya el patrimonio con firmas de personas. En La Candelaria más que todo lo que encontramos es eso: como que pues no se entiende muy bien cuál es la intención, pero no puede ser una marca de territorio porque pues en una pared hay mil firmas, es más como que “yo estuve acá”, o que “yo compré un spray, tengo 15 años, 18 años, entonces hasta que no se me acabe el spray rayo 100 casas”.

Ahora salió una ley que es para la promoción y protección del graffiti, pero si tú la lees te darás cuenta que el centro histórico quedó excluido de eso precisamente por esa protección que deben tener los bienes patrimoniales, entonces pues ahora entramos es en la aplicación de eso. Es muy complicado porque es una localidad que recibe 500.000 mil personas al día, entonces no toca como crear estrategias para que la gente asuma esa protección de manera directa, porque para estar nosotros pintando... por ejemplo hace poco el Instituto de Patrimonio pintó varios predios y al otro día ya estaban rayados, o sea, es una pérdida de dinero ahí. Y ya lo que es el arte urbano pues ha habido varias intervenciones, incluso alguien se le ocurrió la idea de hacer un tour de graffiti que ya no debería ser acá porque ya se han intervenido otras zonas de la ciudad mucho más... de una manera más sostenible; hay una convocatoria, hay un concurso, hay unos espacios que se

seleccionan y se protegen para que después de que esté hecho el graffiti no lo destruyan.

Y eso es la tendencia de la ciudad. La tendencia de la ciudad es hacia un arte urbano organizado, ordenado, sostenible. Y eso implicará que hay unas zonas donde se puede intervenir y otras donde no se debería intervenir. ¿Y esas pues cómo las vamos a proteger? Pues sería con materiales anti-graffiti, ¿no?, me imagino yo. Y aquí en La Candelaria pues es muy difícil... por ejemplo hace poco había un debate aquí de que yo les decía “bueno salió el Decreto y no podemos tener graffiti” y alguien decía “uy, ¡¿pero cómo va a quitar el cocodrilo?!”, creo que un cocodrilo que había ahí en una pared, “¡¿Y cómo lo van a quitar?!”, no, terrible”, entonces yo dije “uy no, si me voy a ganar un debate político acá, mejor no lo hago y paso la semana y ya había era otro, entonces ya resulta que no era... que no había tal de que era un ícono y que entonces no se podía cambiar y ya en este momento hay otro diferente. Y nosotros hemos pensado que se puede hacer una galería urbana, incluso aquí afuera tenemos varias de esas obras que deberían pasar por un proceso de formación, de curaduría, de residencia, de selección y ocupar algunos espacios que no son ni del patrimonio, ni del espacio público, están como en un intermedio ahí y que pudieran ayudar a salvar algunas zonas que son en este momento zonas de destrucción, entonces hemos hecho varios intentos, tenemos por ahí como unas 10 obras ya que se han hecho en algunos proyectos y buscaríamos tratar de ubicarlas si el Ministerio de Cultura y el Instituto de Patrimonio lo permiten. Sería la única como posibilidad aquí en el centro histórico, ¿no? Hay algunos parqueaderos que como los dueños de los parqueaderos no los quieren pintar, entonces dan permiso para que los pinten, pero nadie, digamos si yo hago uno, eso no es garantía de que me lo dejen mañana. Mañana viene otro y le parece que eso es horrible y entonces pinta otro. Entonces todo el día está en una permanente pintura, pintura, pintura, pintura, pintura... se vuelve una mancha de color sin forma porque todos los días va como cambiando, no es una iconografía sino es una intervención ahí, entonces acá no... estaríamos buscando dónde poder ubicar estas obras de arte sobre unos materiales obviamente resistentes, ¿no?, resistentes a la intermperie (sic).

¿Pero eso quiere decir que ustedes digamos aceptan cierto tipo de graffiti sobre otro? O sea, ¿eventualmente estarían dispuestos a dejar algunos y otros no?

No, no es que aceptemos sino que, o sea, uno no puede salir mañana aquí a aplicar la norma como a raja tabla porque al otro día se gana una cantidad de problemas. Vamos es como disuadiendo que siga aumentándose la intervención, pero lo primero que tenemos que hacer es que la gente entienda que son predios patrimoniales y en eso llevamos años tratando de dar el debate de que si hay un predio patrimonial, como decía la administración anterior, “si eso es una obra de arte pa’qué le pintas arte encima si eso es una obra de arte”, o si eso es una obra arquitectónica, pero lo que pintan no es obras de arte (sic) sino un rayón cualquiera, entonces estamos inventando aquí una campaña que dice “deja tu huella, pero no en el patrimonio”, entonces vamos a tener como unos bastidores donde les decimos a la gente (sic) “quieres dejar tu huella, déjala aquí” en un drywall o en una zona donde tú puedes llegar y firmar, como que estuviste acá, ¿no?, eso es lo que haríamos en cuanto a eso, en cuanto a las firmas, a los rayones. Y ya sobre el arte, pues tocará una discusión mucho más amplia, ¿no?, mucho más amplia porque no es sostenible, realmente la gente interviene en cualquier parte, de cualquier manera, entonces no se sabe, no hay mucha diferencia entre una obra y una... o sea lo que plantean en las discusiones en Internet, ¿no? No hay una clara delimitación en qué es arte y qué es vandalismo, entonces acá una señal de tráfico “no sí, muy bueno, rayémola” (, una silla “rayémola”, el Museo de Bogotá “rayémolo” (sic), no sé el colegio, cualquier cosa... cualquier cosa es susceptible de hacer también cualquier cosa. Y nosotros pensamos que podríamos reconocer algunos artistas, valorarlos, resignificar su arte y tratar de ubicarlos en algunas zonas que no sean el muro de patrimonio, sino que sea una obra de arte que está ubicada en alguna zona como una galería urbana.

¿Las acciones que se adelanten desde la alcaldía en términos del graffiti, tienen que ver con el Plan de Revitalización del Centro Tradicional?

No creo que esté contemplado eso ahí. No porque precisamente hay una ley de patrimonio que dice no se puede intervenir. Hay mucha gente que ha presentado proyectos al Instituto de Patrimonio para que le aprueben hacer un mural, como se llamaban antes, porque ahí van cambiando los nombres, ¿no? Antiguamente era el arte mural y se hacía en algunos

lugares, pero de lo que yo conozco de Plan de Revitalización no está incluido, no he visto ninguna intervención. De pronto en el centro, este es el centro histórico, de pronto en el centro tradicional ya se pueda contemplar. Y ya en los bordes del centro tradicional que es por ejemplo la 26 (sic), allá el Distrito ya tiene sus intervenciones, pero en esta zona del centro histórico creo que es bastante difícil de manejar. Hemos pensado por ejemplo que algunos muros que están sobre la circunvalar pudieran ser intervenidos, pero ha sido complejo el tema de los permisos, el tema de la propiedad sobre... son muros grandísimos, son muros de más de 300 metros. Hemos pensado que en lugar de tener ahí ese desorden de cualquier persona que llega a hacer cualquier cosa se hiciera un concurso o algo así que nos permitiera tener una obra artística y conservarla. Entonces yo pensaría que máximo podría haber en La Candelaria... por la décima hay otro muro grandísimo que es una culata ahí que quedó de una obra y sobre la Avenida Comuneros hay también unos espacios que quedaron ahí del IDU y que queremos hacer un proceso de renaturalización y revitalización, o sea, es una muela, digámoslo así, y ahí sembramos matas, jardinería, y colocamos unas obras... sí, unas obras de arte urbano, pero eso requiere una cantidad de permisos entonces estamos en esa fase de ver qué dice el IDU, qué dice el contratista, qué dicen las entidades que manejan el tema y si se logra, pues ya nos tocaría el año entrante tratar de sacar algún proyecto que nos permitiera revitalizar teniendo en cuenta el arte urbano. Además que sería en zonas que no necesariamente estarían declaradas como patrimonio.

Hay un punto icónico aquí en La Candelaria que es la escuela de La Candelaria contigua a la plaza de La Concordia que desde hace más de veinte años tiene graffiti vinculado al movimiento hip hop. ¿Ustedes mantienen interlocución con esos grupos?

No porque, y no creo que tenga 20 años, la verdad, debe tener mucho menos, pero si tú lo miras ahí hay de todo, ahí hay de todo, más yo lo veo es como el muro de ensayo... pero ese territorio se ha estado ampliando, entonces empieza a ser invasivo, ¿sí?, porque ya no es sólo el colegio ya es también la plaza, ya son las calles aledañas, ya tenemos alrededor de qué te digo yo, cerca de unas 15 cuadras que llegan ya hasta la Avenida Jiménez y con intervenciones de cualquier cosa: puede haber una obra de arte que uno diría “oiga cómo quitamos este pedazo de pared para que no se pierda” y otras cosas que realmente no tienen ningún valor... pues lo digo yo como ciudadano que camina aunque soy

diseñador y podría tener algunos elementos de conceptualización, o de composición, o de color, o de teoría del color, o lo que sea que nos permitiera distinguir un rayón de una obra de arte. Pero fíjate que esos predios son predios que son de personas, personas que son dueñas de su predio y esa persona (sic) “chévere que yo mantenga una interlocución con los artistas”, ¿cierto?, pero y ¿el dueño de la casa, por qué no tenemos interlocución con el dueño de la casa para que él diga “oiga yo pinté ayer” o “yo pinté la semana pasada, a mí no me han preguntado nada”? Eso sería ya un debate político de la propiedad privada versus el arte, entonces esto tiene una cantidad de debates de todo tipo y uno de esos debates es “listo, a mí me gusta el arte, yo respeto el arte”, “a mí no me gusta el arte y yo no quiero arte en mi casa” o “no quiero que me rayen mi casa”. Entonces es ¿dónde encontramos el límite en que el ciudadano?... que fue lo que pasó en la 26, a los ciudadanos les preguntaron “¿oiga, a usted le gustaría que esta obra de arte estuviera en la culata de su edificio?” Seguramente allá los vecinos se pusieron de acuerdo y “sí señor, nos gusta, hágale” y la hicieron. Y dejar de que sea una intervención clandestina, como de adrenalina, que “uy nadie me está viendo entonces hago cualquier cosa rápido”, hacer una cosa tranquila, donde tú puedas intervenir porque estás autorizado para hacerlo; el dueño, la institución o lo que sea te permiten. También entraría la discusión de la apropiación del espacio público: entonces hay un muro ahí y pues entonces... cómo balanceamos las dos cosas, cómo balanceamos que el espacio público en algunas zonas determinadas puedan ser intervenidas, entonces aquí tendría que entrar el Instituto de Patrimonio, tendría que estar el Ministerio de Cultura, tendría que entrar de pronto la Alcaldía Mayor, la alcaldía local a definir unos espacios... no agresivos, unos espacios sostenibles, por eso hablamos siempre de la idea de una galería de arte urbano.

¿Pero como proyecto?

Como proyecto. Que nosotros lanzáramos esa idea. Cuando la presentamos parece que alguien la escuchó y la llevaron rápido para el Distrito y la hicieron, pero aquí en La Candelaria pensaría que puede ser sostenible, o sea, como que hay este espacio disponible, hacemos un estudio, hacemos una formación de jóvenes... no sólo hoppers, de cualquier cosa porque es que también cuando se dice “joven luego hoper. No, hay jóvenes luego astronauta (sic) o futbolista o no sé, o tiene su propia técnica o tiene su propia expresión. Entonces como espacios de expresión que pudieran formar parte de procesos de

formación y que tuvieran acceso a algunos muros previamente seleccionados. No hay muchos porque la mayoría son predios privados o son predios de conservación, pero podríamos pensar que hubiera algunos 8 ó 10 espacios donde se pudiera intervenir más otros itinerantes. Ahí en El Chorro de Quevedo hay unos muchachos que hicieron unas obras y están... se sacan, se colocan en un drywall, en un bastidor y la gente pues interactúa con ellos.

¿Y eso fue iniciativa de la alcaldía?

Eso fue con unos jóvenes de acá y está este que es de mujeres y tenemos otras obras de unos afrodescendientes e indígenas, entonces ahí van saliendo cosas, ¿no? Ya sería como determinar una política para la localidad que fusionara todas las cosas que te comentaba: espacio público, propiedad privada, la libre expresión, la revitalización y encontrar un modelo propio para acá. Yo lo tengo contemplado dentro del salvamiento de unas culatas, yo lo estoy haciendo con naturaleza, con árboles, con matas que salvan muros y otra de las alternativas es unas agendas culturales (sic) y la otra es obras de arte urbano. Incluso mezclas, ¿no? Agricultura urbana, renaturalización y obra de arte, o una fusión de las dos: esculturas verdes, ¿por qué no?

¿Desde su punto de vista el graffiti contribuye a fortalecer la identidad del centro histórico? Teniendo en cuenta que ahora hay tour de graffiti, teniendo en cuenta que es una localidad turística también.

No porque es que eso se valdría para cualquier barrio, para cualquier parte. Eso se vale para cualquier lugar de Bogotá. Uno podría decir entonces que Venecia es el lugar del turismo del graffiti, ¿por qué no? si están los mejores artistas allá y yo quiero ver las mejores obras y sé que están en Venecia. Por ejemplo ahoritica (sic) con la 26, me imagino que venía a La Candelaria ahora lo llevan a la 26 porque hay 20 megaobras espectaculares, entonces de pronto no es tanto que contribuya o no contribuya. Aquí ha ocurrido que contribuye en algunas zonas por ejemplo la carrera cuarta, la carrera tercera... hay más de un millón de firmas. Contribuye a la destrucción porque está generando percepción de inseguridad, está generando una sensación de descuido, de destrucción del patrimonio porque no está precisamente limitado por nada, no está... no se entiende como una obra porque ni siquiera los mismos que trabajan en arte urbano respetan la obra de arte de otro, ¿sí?,

pintan encima del otro. O sea que para ese mismo no era tan importante lo que había hecho el otro porque él dice “no, lo mío es mejor, entonces tapemos esto”, entonces de pronto no porque hicieron ese tour no quiere decir que sea pues... o sea cómo... la misma Plaza de la Concordia, en el mismo colegio ¿qué muestras? ¿todo?, ahí hay de todo, hay hasta pinturas hechas por niños que son iguales de válidas, ¿no? o sea no estamos determinando si son válidas o no son válidas, si son buenas o no son buenas sino lo que va generando en el entorno. ¿Por qué tenemos que asociar por ejemplo La Concordia con drogadicción, con microtráfico, con inseguridad? No, no puede ser. Entonces decimos “convirtamos eso en una galería urbana”. Entonces tenemos espacios para intervenir, otros espacios que no se intervienen. Esas pausas van a hacer que digamos... “esto es una obra de arte”. Y si hicimos una selección previa pues mejor porque ahí hay unos pelaos (sic) que son unos genios, que hacen unas caras espectaculares y que entonces se les reconoce ese espacio, pero acuérdate que el colegio se va a tumbar, ese colegio va a desaparecer. El nuevo colegio ya no va a tener ese muro que tú estás viendo ahí, entonces ¿perdimos ese espacio? A lo mejor sí, o a la semana el colegio está totalmente... o sea que es un diseño ultramoderno, pues estará intervenido a la loca. O podemos decirle a los arquitectos, a los ingenieros “oiga, ¿y por qué no conservamos algo de eso?” y dejamos como hicieron aquí en la Universidad Central creo que fue, que dejaron unos espacios, unos drywall para que se hicieran unas intervenciones de arte urbano. Podría pensarse en eso que es lo que uno podría pensar que es como más sostenible, ¿no?

Entonces ¿para usted cuál vendría siendo la relación entre graffiti y patrimonio?

Es una relación de respeto. Se puede buscar respetar los espacios del arte y el patrimonio como es arte pues habría que respetar los espacios del patrimonio. Respetar la libre expresión como respetar la propiedad privada de las personas. Muchas personas son artistas acá y fíjate que ellos no han salido a pintar la pared de su propia casa. Hay un artista acá que tenía un graffiti y lo dejó durante años porque le pareció como que eso era de ahí y vinieron unos grafiteros, el año pasado, eh, perdón este año, y se lo tiraron. Era un graffiti algo así contra los gringos pues y eso duró muchos años ahí. Y en estos días vino y ese hombre estaba totalmente triste porque era algo que llevaba muchos años ahí, que tenía un valor para la cuadra y para él y los otros llegaron y... una firma grandísima ahí que no tenía ningún valor y dañaron una cosa que él

tenía. Otros artistas ni siquiera intervienen su casa simplemente la pintan de blanco porque tienen otra idea del arte, ¿no? Entonces eso no puede definirse como una regla, como una línea porque se presentan muchas cosas, ¿no? Aquí abajo en la Plaza de Bolívar, al frente de la Plaza de Bolívar hay un mural que lleva ahí 30 años que lo pintó incluso Pintuco hace muchos años y hoy está la gente rogando que cómo hacemos para rescatar esa obra de arte que me dijeron que era de un pintor chocoano. Entonces esas obras de arte se fueron perdiendo, se las comió la luz. ¿Se puede recuperar? Eso es lo que está haciendo el Distrito con algunas obras de arte. No, es una cosa que tiene que ser de respeto y de equilibrio para que la gente no sienta “oiga, me agredieron”. No, “conciliaron conmigo, concertaron conmigo, yo acepté, es más yo sabía pintar, es lo que me parecía interesante. El Instituto lo avaló, el Ministerio lo avaló, la Alcaldía lo avaló”. Pienso que es más lo que tú decías, de estar dialogando y de estar... y eso vale plata, ¿no? entonces también habrá que ver aquí si podemos el año entrante, este año ya no podemos, sacar un proyecto que pudiera... eso lo tengo en la mente, ¿no? Pero ya este año no se pudo porque precisamente toda esa cantidad de permisos y cosas. Es más fácil para un muchacho llegar y pintar y “oiga ¿quién fue?” “jum, no sabemos”. Si pone la firma se sabrá, si no, no. Pero para nosotros como institución tenemos que pasar por un proyecto, por una serie de validaciones para poderlo hacer. Incluso pasar por eso de decirle al dueño “oiga, aquí en esta culata vamos a hacer esto ¿qué opina?” Entonces será de pronto el año entrante, podremos pensar ya en que hay algunas intervenciones. Que no es fácil porque es un debate también de las entidades públicas, ¿no? Ministerio de Cultura, Alcaldía Mayor, Espacio Público, Patrimonio, Hábitat, Medio Ambiente... son como 10 instituciones que tendrían que definir. En otras zonas no. Zonas como la 26 que esa sí... es que eso estaba totalmente en un caos total (sic) y el Alcalde tomó la decisión de ponerle un cierto orden a eso y sacar un proyecto más rápido para hacerlo.

¿Qué lugar tiene el graffiti en la localidad de La Candelaria?

Pienso que le están dando una importancia extrema porque no es que tenga una presencia digamos que el 80% de La Candelaria sea arte. O sea, intervenciones son zonas muy puntuales: fundamentalmente La Concordia. Pero como te digo de alguna manera... es un caos realmente. Es un caos porque nadie respeta a nadie, empezando por ahí. Nadie ni siquiera prepara... ni siquiera preparamos la pared en la que vamos a pintar sino pintamos, simplemente... Y los que, como te decía ahora, los

que me dijeron a mí que eran iconográficos porque ya... pues siempre que tomaban la foto del Chorro pues salía ya una figura, y yo dije “no pues claro, de pronto tienen razón, no la podemos quitar”. Y paso a la semana siguiente y ya hay otra cosa. Entonces dije “y bueno, ¿y el valor simbólico, y el valor histórico y el valor patrimonial? Porque se vuelve como parte del patrimonio ¿y a qué hora lo quitaron? Perdí la vigencia y la importancia. Hay otros que ya llevan más tiempo y que se vuelven... o sea, hay uno que se llama “El tiburón” que eso le dedicaron muchísimo tiempo, eso es de un artista muy conocido y ése se ha mantenido. Y lo hicieron con toda la paciencia, con toda la calma, con toda la dedicación y es precioso. Otro que hay en El Chorro de Quevedo también. O sea como que se vuelven propios del lugar, pero entonces como eso se ha hecho así de manera improvisada, pues la durabilidad de eso es baja. Hay uno muy bonito que hay allá, pero ya se está cayendo. El artista ni vivirá por acá y no creo que nadie lo vaya a rescatar entonces se empieza a degradar y mañana pasa alguien y lo interviene con otra cosa. Entonces pensaría que se le ha sobrevalorado. Si hubiera sido una cosa un poco más organizada, más concertada, más planeada de pronto pues podría decirse que sí es... que está pegado a la relación con el patrimonio. En este momento no está pegada a la relación con el patrimonio sino en muchas zonas se ve como una agresión. En toda la Avenida Jiménez se ve como algo agresivo que llega ahí de cualquier manera y pinta cualquier cosa. Yo pienso que hay unas 8 ó 10 cosas que se han quedado en el tiempo y que eran buenas o que son buenas y que ahí siguen mientras pase alguien esta noche y las... le parezca que no es.

2. Entrevista a Andrés, do Colectivo Toxicómano Callejero.

[...] y según entiendo con pues otro man que ahora se separó y o sea, otro man que tiene como un negocio aparte, fueron los primeros en que se pusieron a pillar como poder mejorar la pintura, en dónde se podían comprar otras cosas diferentes, las boquillas... iban y compraban pintura rara en algunos sitios y después la revendían, hicieron un parchecito ahí; desde un principio han sido como metidos en lo de la pintura y en lo de pintar, pero como sí como en la pintura como tal. Y el man ha sido muy constante, no sé cómo habrá hecho la vaina con... pues para poder tener la distribución de los productos Montana que son españoles y que es la marca del graffiti. Y obviamente la gente también lo molesta porque pues le gana resto a cada tarro y uno también se la monta al man, pero el man tiene un negocio bien montado de todas formas y eso ha apoyado mucho el graffiti a la final y el man hace

eventos... se mueve. Y se mueve también como en el lado cultural, no sólo haciendo billete sino trayendo a gente, mostrando, haciendo concursos, fomentando, entonces como que eso se le valora porque pues viene siendo alguien que viene en son de negocios, pero en son de paz también. Bacano el man.

Sí, ahí estuvimos hablando un rato y tuve una percepción similar. Hasta noté que el tipo tiene un ego “importante”.

Es cabrón, obviamente. Aparte que en graffiti eso del ego es la base fundamental de a la final.

Pues de eso se quejan mucho los que hasta ahora están empezando: del ego de los que ya llevan tiempo y de la “rosca”...

Sí, hay hartas roscas. Todos tiran o tiramos pa' [...] pero también la gente se queda ahí en ese discurso, o sea, ahora hay roscas. Hace un tiempo no había nada. Entonces como que creen también su rosca. Lo que tienen los pelados que vienen detrás es que todo ha sido muy sencillo para ellos y en vez de aprovecharlo reniegan por eso y quieren subirse rapidito en las vainas. Lo mismo: grupos que no llevan nada tocando y quieren estar en Rock al Parque. Obviamente hay muchos buenos, pero también hay muchos que no, que no saben nada y que es como bacano que la gente sí ponga de sí para darle un sentido, que no sea sólo lo que leyó, lo que vio, lo que copió, sino que haya una motivación personal, individual para hacerlo. Pero pues ahorita la mitad de los pelados que se meten a esto, supongo que se meten por moda o no sé, o porque les gusta el dibujo, pero...

Pero por lo que he visto parece que no hay como muchas cosas de formación sobre eso...

Pero eso peleábamos nosotros también “que hagamos esto”... [es como decir] “hagamos una escuela de punks”. Eso no se enseña parece, eso no se enseña. El graffiti no se enseña, el graffiti no debe enseñarse. Bacano porque hay como un carácter pedagógico en la práctica que digamos en las comunidades sí es severo. No sé, en Ciudad Bolívar o algo hacer un taller con los niños de graffiti severos, de apropiación del espacio, es en la cabeza lo que es la propiedad, no sé, hay otros valores que se inculcan como tal (sic). Pero enseñar graffiti que es como, no sé... no sé, es que siempre me parece como tan raro. Y unos pelean de que “sí es que hace falta formación”. ¿Cómo así que hace falta formación? Hace falta

ánimo. Porque nosotros no tuvimos formación y la formación además deforma. Si yo le enseño a hacer a una persona, algo irremediamente esa persona aprende con el mismo método que yo tengo. Le coarté... le quité algo de lo que él tal vez lo podía hacer diferente. Muy seguramente después lo haga, pero pues la gracia es como que haya esa experimentación, ese motivo por hacerlo. Entonces no estoy muy de acuerdo con los talleres, ni con la formación ni con los cursos de graffiti, sino tal vez puede ser como un enfoque diferente. Como, no sé. Es chistoso, pero que tal si fuera apreciación del color, o sea, una cosa más técnica, pero no... es que graffiti como tal no es dibujar con aerosol, no es pintar con aerosol. El graffiti es un acto político de hacer algo en la calle. Entonces como que enseñar graffiti es raro. La gente pelea por eso, a nosotros nos han ofrecido y hemos hecho hartos talleres y sé que uno saca un taller y puede cobrar por él y se mete la gente y... pero no sé.

¿Y de qué han sido los talleres que ustedes han hecho?

De elaboración de plantillas, composición de murales, cosas por el estilo. O cómo hacer plantillas gigantes. Pero también digamos como que dando el taller uno dice “o sea, estamos enseñándole a la gente a hacer una plantilla gigante” que es también como una pereza mental de “oiga, no tiene usted ánimo de pensarlo”, si nosotros lo hicimos de esa manera, o sea, sin que nadie nos dijera, sino como por puro sentido común. Eso debería hacerlo la gente un toque.

Lo que percibí con la experiencia de Diego Pekerman (Assi-one) es que él, más allá de enseñar a hacer graffiti, se enfoca en enseñar arte. ¿Es por ahí por donde se tendría que hablar de una formación?

De alguna manera. Sí, va enfocado también por el lado artístico del graffiti, que es un lado... tiene como esos dos... tiene tres caracteres para mí claves, o sea, el graffiti no es y es arte, no es y es vandalismo, no es y es comunicación. Como que son esas tres claves que me parece a mí. El vandalismo obviamente va reflejado en atentar contra la propiedad privada, quitar ese estigma de que “de aquí para dentro es suyo y de aquí para afuera, cómo es la vuelta”. “Salgo y qué, le mancho su casa y qué, ocupo las vallas comerciales y qué”. Mancho, rayo. Rabia, obviamente. Me parece severo. Libera espacios porque digamos que donde llega el tag primero, de primeras el vandalismo se suman

otros y ya después tal vez se vuelve territorio libre. Entonces esa conquista me parece severa. Plantea mucho debate en la cabeza de la gente sino que la gente lo elimina de inmediato, pero es severo que la gente dice “bueno, y ¿por qué tienen su nombre grande en la calle?, y ¿por qué lo hacen así?”. O sea, así puede ser el chino de moda que lo está haciendo hay algo ahí bacano. El artístico es “bueno, después de ese vandalismo...”, que pienso que para mí es el inicio, viene la de “tengo práctica, y ya aprendí a hacer otras cosas y ya no quiero tal vez hacer eso más porque ya me queda sencillo de hacer, quiero hacer otras vainas”. Entonces aprenden y son los que dibujan re-severo y saben muchos efectos y severo. Y ahí ya se vuelven como mitad grafiteros, mitad artistas, ¿no? Y tal vez son los que ya empieza a decir “este man”, poder citar de otros países o de hace tiempo como artistas. Y está la posibilidad de que sea un mensaje porque pues está en la calle para que todo el mundo lo vea, tiene un carácter todavía como de algo válido para los demás y está en la calle, “debe ser por algo”, o sea, se ganó como su espacio, es algo importante, es algo que hay que ver, es gratis y obviamente muchísima gente lo ve, muchísima gente. Y es una oportunidad digamos que en los países del tercer mundo apropiarse rápido de la calle antes de lo que hagan más las multinacionales y la publicidad llenando los espacios. Entonces son como esas tres partes que yo lo veo. No se puede como desligar ninguna de la otra y todo el mundo anda como en esas tres tónicas. Algunos juegan en las tres, otros se concentran en una durante un tiempo, en otra durante otro, otros tienen un proceso de empezar de una a la otra, pero es algo que está influenciado por miles de cosas: la música que cada cual escucha, su entorno familiar, su educación, las drogas que consume o las sustancias que consume. Entonces hay un montón de cosas ahí, pero lo que yo sí veo es que hay una oportunidad en todo a la final. De expresión, o del que quiere hacerse lucro con esto, del que quiere viajar, del que quiere ser rebelde. Entonces es bacano.

Y en el caso de ustedes, ¿también transitan en esos tres niveles o cómo ha sido su proceso?

Yo creo que siempre hemos pensado en lo del mensaje o en la comunicación porque pues es como lo que más nos gusta hacer o la oportunidad que vimos desde un principio. Poder decir algo y que la gente lo vea válido y que se amplifique tu voz. Para aplicarlo, de primeras hay que ganar espacios y se hace mediante vandalismo. De un inicio en que, aunque teníamos otra cosa, también entramos a ver el

graffiti writing y lo del hip hop y ya empieza uno en la firma “venga, firmemos esto”. Y hay momentos como “¿sabes qué? sólo hagamos la firma. La firma hasta que nos sepa a mierda”. También es bacano. Entonces la gente del graffiti te empieza a conocer porque estás en el mismo plano: hacerse dar a conocer. ¿Cómo? Repitiendo tu nombre en todo lado. La práctica te lleva a decir “bueno, hagámoslo más grande, echémosle más color”. “Ahora no hagamos un texto, ya podemos hacer una imagen”. Y pienso que hay que mantener como las tres vertientes. El vandalismo te permite a la final sentirte como parte de la ciudad en otra tónica. Nosotros pintamos últimamente normalmente de día. Con o sin permiso. Un tipo de vandalismo camuflado. No tan violento, pero que puede llegar a ser más violento según el mensaje que hagas. Pero por la noche son otros espacios los que son accesibles. De día uno tampoco puede ir por ahí pintando en todo lado. Por la noche sí se puede. Se puede pintar un banco, se puede dañar un vidrio de un local gomelo. Y también me parece que es bacano, hay un símbolo ahí, hay una vuelta. Que también si se concentra sólo en eso pues también pierde la validez porque se convierte en basura rápidamente, se convierte en moda, ayuda a que se estigmatice todo un parche por eso y sobre todo, no todo el vandalismo, pero la mayoría del vandalismo es un poco estancado. Porque llega un punto que llenaste la ciudad con tu nombre, ensuciaste, hiciste y a la final son sólo tus amigos los que saben que te llamas de ese nombre y son palmadas en la espalda y “likes” ahora en Facebook, pero no se hace nada concreto. Entonces lo concreto se logra cuando, no sé, artísticamente consigues un trabajo o una novia, o una oportunidad de ser feliz. Y el mensaje es ya, o la comunicación depende de lo que tú tengas como tal planeado, del concepto que manejes. A mí me parece que nos gusta mucho lo del mensaje, la comunicación porque es súper efectivo. Y es engomador porque conoces a gente que piensa como tú, entonces ya no es sólo pintar sino hay gente que escribe, hay gente que toma fotos, gente que hace video, gente que sabe mecánica, soldadores, obreros, no sé... es mucha otra gente la que uno termina conociendo y se va haciendo una vuelta bacana. Poco a poco. Una red. Eso es lo que me parece más severo a la final: tejer esa red y poder vivir como en ese momento en la calle en el que estás como un poste, como que eres parte de la ciudad y es bacano.

Esa red de la que hablas es conformada por la gente con la que sea da la posibilidad de juntarse en el proceso, pero hay muchos documentos oficiales, entre ellos un Diagnóstico que hicieron del graffiti en la

ciudad, inclusive en el Decreto que salió, y ahí hablan de “la comunidad del graffiti en Bogotá”. ¿Entonces eso qué es?

No sé, ahí lo llaman la comunidad del graffiti, pero pienso que es una escena. Una escena fortalecida un poco porque hay harta gente buena, y hay numerosos, también, porque ya la historia lleva unos 15 años de constante evolución, hay talento, porque hay espacio, entonces todo el mundo se termina conociendo al final. Casi todos nos conocemos con todos. Eso hace la idea de comunidad. Gracias a Internet también es más posible como controlar eso o por lo menos saber quién se mete y quién no se mete y quién hace y quién no hace. Pero a la final no todo mundo creo que se sienta representado ahí. Igual que un sindicato: hay gente que hace, hay gente por fuera, hay gente mediocre que va a decir que sí y a la final que no, hay... falta el que no tiene los huevos para sentar una posición y decir “es de tal manera” sino simplemente no va, nunca aparece y se hace el güevón y con la disculpa de ser apolítico simplemente es un tibio que nunca pone las manos en el fuego. Pero la mayoría de la gente está representada, creo yo. Quizás no todos los barrios de Bogotá, por eso hablan de las roscas porque pues todos los barrios se han adueñado como de ciertas cosas. Hay varios fuertes: Suba es un barrio fuerte. La 80 y todo ese parche, de Cam y eso es un parche fuerte. Nosotros digamos que somos... tenemos Chapinero. Y otra gente tiene el centro, La Candelaria. Y hay un montón de los otros barrios, digamos en Bosa hay un resto de gente, pero la escena es como muy local todavía, no les interesa tampoco otra cosa, entonces hay resto de gente allá, pero como que no es el nivel de impacto de lo otro. Además porque todo el mundo, digamos en esos parches también están empezando y cuando uno empieza pues pinta en donde vive porque es más cerca. [A]nosotros también nos decían como que “bueno, pero pinten en Chapinero”. “Parce no vivo en Chapinero. Llevarme todas las pinturas, la escalera y tal, pues quiero hacerlo que me queda cerca y no que me quede en la mierda”. Y pues sí, hay como esa territorialidad, pero pienso que sí existe una comunidad. Y la Mesa se creó porque hay gente involucrada políticamente.

¿O sea que ustedes sí participan en la Mesa?

Sí. Nosotros participamos desde el principio. Nos sabe a mierda, nos hemos agarrado, también hay veces uno dice “ah, pa’ qué hijueputas”. Pero a la final es un buen ejercicio, ¿sabes? Porque una cosa también es joder por Internet, en la pared, y otra cosa es citarse a decirse las cosas

en la cara y sobre todo plantear respuestas. Porque pues plantear preguntas a la final en la calle es sencillo y esa es la labor del arte, severo: la labor del arte es hacer preguntas. Pero el artista de vez en cuando también debe responder y es bacano ese espacio ya de tú a tú, proponer o hacerse responsable de algo. Hicieron esa vaina y el festival resultó ser una mierda y tal y decir “no, yo no participé, yo no hice”. Güevón usted también fue y fue torcido. ¿La cago? Sí, la cagamos, nos metieron un gol, “sí, nos lo metieron”. ¿Hemos metido? Sí, también hemos metido muchos goles entonces ¿cuál es el problema?

¿A qué tipo de preguntas responde el arte?

O sea allá nos dicen “bueno, estamos haciendo este festival”, o “¿qué hacemos”; “no, hace falta un fomento cultural al graffiti y hay mucho espacio”, ¿por qué no hacemos un festival?”. Severo. Hagámoslo. “Pero tienen requisitos”. Para que no cualquiera pueda llegar allá a pintar “porque la idea es que sea un premio y quién lleva tiempo pintando”. Como ahorita es tan “culto” lo de la pintada, entonces los ilustradores y los diseñadores y eso se quieren meter de una y “uy, mi portafolio urbano”. Muy seguramente son muy buenos. Si pasaran la convocatoria, pasarían dibujan excelente [pero] nunca lo han hecho grande, nunca han pintado en la calle. Sí, rabonamente: nunca han comido mierda. Entonces es como “parce, todo bien, no estamos diciendo que no participe, que nunca lo haga. ¡Haga el proceso básico! Pinte en la calle 5 veces y después muestre las fotos, ¿pero pues si no lo quieren hacer? [...] Pero sí, obviamente le hemos dado duro.

Volvamos un poco al pasado. ¿Cómo empezó todo esto? Porque yo me perdí de eso...

No mucho. ¿Te acuerdas que jodíamos con una vaina que era Latino Rebelde, que nunca se hizo? Después en la universidad fue como... la tesis de la universidad era como una revista. Y saqué como una revista, pero pues la de presentar a la universidad se llamaba Altavoz, en ese tiempo, y la de hacer para mí que era El Visajoso. Eran fanzines. Hice esas revísticas solo e hice una fiesta en la casa para mostrar el fanzine y tal, no sé qué y lo de las pintadas, no sé, lo de la pintada fue haciendo las camisetas de los grupos y eso, que era como “marica, mejor ponga el blanquito para que quede bien el loguito”. Y alguna vez fue como... salíamos a rayar con aerosol normal ahí frases, Edie todo borracho, ni le cabía [en el muro] lo que pensaba. Y al otro día pasábamos y “marica,

¿qué pintó?, no se entiende qué dice” (risas). Nosotros estábamos muy borrachos y con esos nervios. Y ahí fue como “marica, hagamos una plantilla”: vale menos, gastamos menos y es más breve. Y fue cuando lo de las torres gemelas, hicimos una que decía “viva el terrorismo en USA” (risas) sólo por malparidos. Obviamente todo eso ha cambiado mucho. O sea, mucha gente mira como esas cosas y “¿ustedes por qué hacen a Pablo Escobar?”. Pero es que en ese tiempo era muy diferente, o sea, realmente contracultura. Ahorita eso ya está más desgastado que un putas y ahora sí todo el mundo sabe quién era Pablo Escobar. En ese tiempo ni nosotros mismos sabíamos quién era Pablo Escobar, sino era simplemente “¿ah, no lo quieren ver? Hijueputa, en su cara”. Y eso fue con lo de las torres gemelas de “ay, no qué pesar”. “Pesar ni qué hijueputas. 2-0 va ganando el mundo, malparidos perros”. Y recuerdo que salimos a pintar, pintamos varios, y se dañó la plantilla en una pelea contra unos calvos ahí en la 49 con séptima. Yo llevaba como una bomper y me la montaron por la chaqueta, iba con Edward, y cuando me di cuenta, no, ya nos estábamos agarrando con esos manes y nos zafamos como un poquito de unos, salimos corriendo, ahí se dañó la plantilla, y cuando llegamos a la 13 ya llegaron como 40. Y entre esas llegó el líder, que lo conocíamos y yo era como “jueputa, yo le he prestado música a usted”. “Ah no, a este man no le peguen” que no sé qué. Malparidos hijueputas, bobos de mierda. Y bueno, quedó eso, pero después como que pasamos y veíamos la pintada y “uff, qué chimba, marica, se lee perfecto, se lee genial, lástima que se dañó esa hijueputa, pero eso se ve”... además que era en cartón paja entonces es como una vaina muy rígida que no se puede mover. Y después empezamos sí más engomados haciendo plantillas chiquitas de güevonadas para camisetas, pintando por ahí en Santa Isabel un poquito o cuando íbamos a los conciertos y de venida cuando nos veníamos a pie, ese era como el plan. Ya empecé a parchar como en la 85 y ya nos quedábamos ahí más tiempo, ya hasta las 6-7 de la mañana, entonces obviamente las 4 de la mañana era como “listo, ya, no hay nadie, hagámosle”; con el enano haciendo esas mierdas. Y yo no sé en qué momento en realidad empezamos... hicimos una de pliego y en ese tiempo fue como la plantilla más grande que había en Bogotá. Era de pliego y era como “¡uy, esto es una de pliego!”. Era el rostro de Edward. Lo hicimos en el puente debajo de la Nacional a lado y lado. Entonces fue severo porque también estaban empezando esas revistas GO y todas de ese tipo, Cartel Urbano, todas esas revistas estaban empezando también y tomaron como la foto y salió en una revista una vez. Y estaban digamos también en ese tiempo ya un poco más avanzados los Excusado trabajando.

¿Pero ellos no hacían estencil?

Ellos hacían estencil, a la lata, mucho estencil, pero no lo habían hecho grande sino pequeño. Pero después de que hicimos la del pliego, obviamente, los manes sí, un equipo de diseñadores realmente, más adelantados que nosotros, desarrollaron más rápido la técnica y empezaron a hacer cosas más bacanas y mucho más rápido que nosotros. Pero pues no sé, nosotros seguimos simplemente avanzando con ese y divirtiéndonos, que era lo que realmente disfrutábamos: reunirnos con cheché a tomarnos un chorro, o a fumar, hablar mierda, escuchar música y terminar haciendo algo. Y siempre fue de esa manera. O no sé, como por cagarnos de la risa de la gente o que se molestaran o hacer parche. Por parchar también. Pero con el tiempo como que ya la cosa te das cuenta que sí tiene un impacto, que la gente lo ve, que la pone a pensar, entonces ya se convierte como en algo mucho más engomador, pero también con un toque de responsabilidad todo raro. Una supuesta ética, una supuesta responsabilidad. Y nos engomamos y aprendimos obviamente mucho más, nos metimos ya con la gente que empezaba a pintar también en la calle. Conocimos de primeras a Óscar, el ahora Guache, antes Mefisto, obviamente metido en las mismas que nosotros: en las marchas, en el punk, en los fanzines. Lo conocimos como en unas marchas, en el lanzamiento de El Visajoso, hicimos el lanzamiento también como en otro lado, ahí en un bar que había de reggae que ahí por el lado de la Tadeo, y el man llegó allá. Y después preciso se pasó cerquita a donde vivíamos. Entonces como que ahí literalmente trabamos amistad y pues el man venía de “la nacho” con otras ideas, con otras vainas, el man tenía una nenita ahí que era súpermamera así, pero también con un compromiso una chimba, bacano y seguimos haciendo cosas. Y ya como se abrieron espacios como Piso 2 que era el antiguo Creaxión, primero era la Galería Mar, después pasó a ser Creaxión, después vino Piso 3 y todos esos parches obviamente fortalecieron resto porque nos prestaban el espacio para hacer o exposiciones, o pintas, o venta de productos, o cualquier mierda. Y ya empieza a conocer uno a toda la gente que está alrededor; aprende otras cosas. Digamos que hasta ese punto nosotros no sabíamos absolutamente nada del otro tipo de graffiti hip hop o algo, pues lo veíamos en la calle, pero no pasaba más de ahí. Y ya ahí uno se empieza a conocer con esa gente y obviamente ellos sí manejan como toda una subcultura por decirlo así respecto al graffiti con sus palabras, con sus estilos... algo que no tiene el lado del punk del graffiti que es supremamente más... menos cuadrulado porque a la final el lado del

hip hop es súpercuadriculado. Y allá conocimos más gente. Y ya uno como que... también más grandes se le empieza a perder más el miedo a la ciudad y la posibilidad ya de estarse lo que quieras en la calle y que nadie te esté jodiendo. En la casa mientras estás con tus papás es diferente el asunto. Y esa cercanía con la calle hace que uno ya tenga como otra relación con esto y conozca más gente, no le importe mejor dicho estar haciendo eso por ahí. Y de esa manera ha sido el avance. Ha sido algo como nunca premeditado sino el haberlo seguido haciendo, mejor dicho. Trae algo.

¿Pero cuál fue el punto donde dijeron como “juepucha, nos volvimos famosos o esto está creciendo mucho”...?

Creo que algo que también hizo que se regara mucho fue las participaciones en la Feria del Libro porque fuimos como los primeros que, pues lo mismo para repartir tu mensaje y poder ganar algo con ello empezamos con los stickers y pues en ese tiempo no había nada de stickers. Entonces ese pabellón en la Feria siempre se llena y se llena además de gente, ya no tanto, ahorita, pero en ese tiempo gente de la misma generación de uno haciendo ebullición que escriben, que son intelectuales, que se creen no sé qué vaina. Claro, llegaban ahí y veían mensajes que les gustaban y de una eso era un éxito y eso se reprodujo así, un resto. Al punto de vender, no sé, 4000 stickers, 4000 personas que tienen... La primera Feria fue como en el 2006, por ahí. Y desde ese tiempo no hemos dejado de faltar. Sea como sea vamos. Y es una chimba porque te das cuenta año a año, ahí te das cuenta del impacto que tiene. Nos gusta y lo disfrutamos. Cuando llega la gente ahí y “¡ohh! ¿Esos manes no vienen por acá, cierto?” “Sí, no esos manes no vienen”. “¿Usted lo conoce?”. “Sí, yo lo conozco, pero no, el man es bacano”. “¡Severo, parce! Dígale que una chimba lo que hace y tal”. Del putas (risas). U otro que viene y le explica “usted no sabe qué es Toxicómano. Toxicómano es...” hablan con más propiedad (risas). Bacanismo, a mí me encanta ir a la Feria en realidad. Los niños que pasan y “¡uy, todos están bacanos!, uy, uy, vea” y se ríen. Hay uno que dice “curas malparidos” y les encanta. Eso es muy chimba. Los profesores colinos que también los llevan y “vean, vengan miran este stand” envenenándoles la cabeza a los chinos. Entonces a mí me gusta y eso creo que ha hecho que se riegue mucho. Y obviamente en la calle. Que sigue constante el asunto, el que la misma gente se ha dado cuenta de que empezó de chiquito a grande, a color, un mensaje ya es una campaña, pero que sigamos manteniendo como... como unos principios.

¿Qué los hemos cambiado? También y los hemos muchas veces traicionado también. Pero tratamos en lo posible de que sean como muy claros, muy constantes. Ser frenteros. Y la gente del graffiti creo que es algo que sí nos respeta y es que siempre al que sea que haya que decirsele, se le canta en la cara, como sea. Entonces ha sido bacano y la ciudad además también ha crecido mucho. Han crecido mucho las escenas musicales con las que siempre hemos estado muy metidos, entonces eso amplifica y es como una retroalimentación. Y con Triple X es eso. Sin quererlo también Triple X es TX, Toxicómano es TX, es algo que nunca fue planeado, pero es una casualidad que la llevamos al extremo también. Que la gente... pues ahorita saben más tal vez, pero en un tiempo había también como una “¿son o no son? ¿son los mismos? Pues como nosotros hacíamos o yo hago los artes de Triple X muchas veces entonces también es la misma línea, los mismos colores. Si estoy engomado con el verde, todo lo hacemos con verde, si estoy engomado con el amarillo, lo hacemos con amarillo. Y exacto y Triple X termina haciendo una canción de Edie, una canción de Toxicómano. Yo termino también jodiendo de sí, sexo, drogas y rock n’ roll cuando no era eso, ni es eso, pero entonces eso también ha ayudado a que se amplifique resto y seguir sí en el punk a la final, que también ha avanzado muy diferente y tiene siempre una escena muy distinta a otras cosas.

¿O sea, esa ha sido como la banda sonora?

Sí, no limitada a eso, pero digamos que estéticamente o algo está muy con eso. Y sí la banda sonora obviamente y creo que gracias al punk se ha ampliado, de andar callejeando por ahí pues no todo el mundo al que termina conociendo es punk. Entonces termina conociendo los raperos, o los de la electrónica, a los cumbieros, a los que meten yajé, a los que no lo hacen, a los periqueros, a los no sé qué... y ahí termina uno conociendo resto de gente y ya se le amplía la cabeza y se quita muchos esquemas que nosotros mismos nos limitábamos con el punk un tiempo de “yo sólo escucho esta mierda, nada más, el resto es basura”. Obviamente ya no es así.

¿Y la cuestión del anonimato? porque me apreció curiosa la anécdota de la Feria del Libro de hacer como si no estuvieran ahí, pero eran ustedes atendiendo al público y viendo la reacción de las personas...

No, creo que primero viene en que es un estigma también. Puede ser un esquema. Además porque al principio buscando por Internet o en los libros, la gente que hace graffiti o algo, pues no había mucha información, no aparecen los rostros de las personas, si no lo que hacían. Primero por ese lado. Segundo, al principio, pues por problemas, porque obviamente no se puede poner uno a dar la cara y eso, porque no está precisamente haciendo las cosas más bonitas de la ciudad. Y a lo último es bacano que se conserve el anonimato es para que el mensaje sea poderoso, para que la gente no pueda hacer una malinterpretación viendo el físico de las personas porque irremediamente el ver a alguien te crea una imagen mental de algo. La banda de rock necesita una propuesta visual contundente porque en el momento del concierto que es el rito, debe haber algo que conecte, pero en la calle no se necesita eso. La conexión es más fuerte cuando se está a solas. Entonces bacano que la gente pille el mensaje y se imagine lo que quiera, que son unos hijueputas rebeldes, que son 30. Hay gente como que “nooo, venga, ¿y cómo se hace eso?”. “Es que yo tengo un amigo que es de Toxicómano”. ¿Sí, cómo se llama su amigo? “No, yo trabajo con Toxicómano, lo conozco”, o “sí, él me ha dicho que trabaja con ellos y que pinta... mire ese él dijo que lo pintó”. Ah, ¿ese lo pintó él? ¡Severo, güevón! Escriben “quiero ser de Toxicómano”. Entonces venga, parce, haga de cuenta que somos... exacto somos un grupo de rock y estamos completo y no queremos teclados. La gente valora eso a la final porque también ahí hay una oportunidad de desligarte de lo cool, donde el artista posa con su obra. Hace su pose y se pone sus gafas y “woo, graffiti”, con las modelos “woo”, lo hemos hecho obviamente, pero eso es re-sapo. Entonces más bacano que sea como ese anonimato y hemos, aunque ahorita estamos boleteados en nuestros nombres por todo lado también a nivel general la gente no sabe la cosa. O por lo menos desde la información que nosotros emitimos, no están nuestras fotos, nuestros rostros y es bacano. Es bacano también cuando la gente lo conoce a uno y como que, no sé, se esperaba otras cosas. Hasta las familias de los amigos que es como “viene su amigo el que es grafitero y...” pueden pensar, al principio era como “tenga cuidado va y se roba algo” y ya después es “uy, va a ¿venir? Venga tal”. Está hasta la hermanita

pendiente “es él, es él, es él”. “Ay, mamá, ¡no le tome fotos que a él no le gusta!”. Es bacano.

Pero alcanzo a percibir que hay una cercanía con ese juego de anonimato versus reconocimiento...

Sí, hay una cercanía con eso y bueno, aparte del anonimato hay una cosa entre los grafiteros que es el black book, que es como el libro de firmas. Entonces eso también hace a la gente que no está metida en esto también le rompe la cabeza. Entonces uno está pintando y llega un chino con un libro, un black book, y uno se lo firma. Y el que no tiene idea dice “¿pero cómo así?, está haciendo un autógrafo”. Y la relación es como “está haciendo un autógrafo, es alguien famoso, yo también quiero un autógrafo” y van y se consiguen un papel “que por favor me lo firme” (risas). Parece, eso es un autógrafo, eso es otra mierda. Él quiere llevarse un recuerdo de toda la gente que pinta, usted no sé a qué juega, pero termina uno haciéndolo. Además porque también es pirata y eso se lo pillé a Manu Chao una vez en un documental del man, decía “parece, no me gusta firmar autógrafos porque aparte de lo feo que es como que alguien atesore algo tan simple como tu firma, es una pérdida de tiempo. Pero he perdido más tiempo tratando de explicarle a la gente por qué no firmo autógrafos, así que” y eso lo dice mientras el man firma autógrafos (risas). Si la gente quiere ser feliz con eso, puta, sea feliz con eso. Me parece una culada obviamente, pero claro, hay gente que no sabe además bien qué es, si es una marca, si es una mini-guerrilla, si son grafiteros, si es una agencia, si es una marca de ropa. Además porque a veces uno también juega con la autoridad: “¿qué es eso?”. “Es una marca de ropa”.

De hecho lo es. ¿No hay una gente que les plagió el nombre?

Sí, sí, exacto. Hicieron una marca. Ah, vale chimba. Sí, tampoco el objetivo es... ¿qué pasó? pasó lo de una marca: se hizo tanto que se metió ya en la cabeza de la gente. ¿Que me parece severo? Sí, una chimba. O sea, cuando dicen “marica, Toxicómano es un símbolo de Bogotá”, jueputa, qué putería, lo logramos. Es una mierda genial. Que el punkero lo reconozca un chino de 9 años y diga “ah, eso es de tal vaina” qué putería. O sea, logramos entrar en la cabeza de las personas. Y ya si tienes ese poder, puedes llenarlo de basura, o puedes hacer otra cosa. Ese poder si embriaga. Ese poder si nos gusta. Y es obviamente ese ánimo de seguir pintando y seguir haciendo cosas y joder también por

Internet que es como la posibilidad de mantenerte más activo y como en la misma línea, entonces se envicia uno también. Twitter es un graffiti en Internet, a la final. Y al principio no me engomaba, pero después uno termina mucho más engomado también porque es la misma mierda. Y uno disfruta igual que haya efecto. Cuando pasa uno en la buseta y alguien se está tomando una foto en una pintada es como “wow, qué chimba, güevón”, u otro [desde la ventana] “uy vea, ¡qué chimba!” y uno es como “ah, marica qué putería es esta mierda”. Obviamente no tengo sino 200 pesos en el bolsillo, nadie tiene ni puta idea que yo lo hice, pero es severo, parece. Severo. Qué chimba. En la buena. Ya se baja uno feliz. Y se pueden hacer otras cosas. De hecho lo hemos hecho: festivales, o sea, un apoyo cultural que no tiene que ser dar cursos de graffiti sino que puede ser publicar un libro. Que en el mismo libro, el mismo ejemplo, es como “sí, todos quieren publicar un libro”. Marica vea cómo es el libro. Qué fotos le metimos, qué línea tiene, cómo se hizo con cuidado. No llevamos un año pintando. Nos demorados 10 años para sacar un libro en el que aparecen 15 fotos de cada uno no más. Creo que el ejemplo es lo que en realidad enseña porque además el pelado o las nuevas generaciones lo que menos quieren es que les digan lo que tienen que hacer o lo que no tienen que hacer, igual que uno. Uno ve un ejemplo y yo vi alguna vez una portada de un disco de punk y me gustó el estilo, me representó (el de Punk and Disorderly). Me parecía severa porque es como muy chocante y como que uno ve desde lejos. El amarillo y negro es severo. Son los colores como del peligro, de la advertencia; son bacanos. Ahora utilizo más el contraste ese de los Sex Pistols del magenta con el amarillo que es un combinado súper... en ese tiempo era como lo más paila, lo más patético y ahora sí es como lo más “uff, wow, qué bonito se ve”. Y del error, porque eso es lo que nos permitía trabajar o seguir trabajando en graffiti que no quede perfecto de alguna manera y que no se vea mal es porque tiene esa estética punky que de alguna manera “ah, quedó mal, se chorreó un poquito. Chorreémoslo más”. Y ya cambia y se ve más bacano. Entonces eso es también bacano como hacerlo de esa manera.

Pensando en la cuestión del mensaje, el medio es la calle, el Internet, la tienda que tienen y el mensaje en el caso de ustedes ¿cuál es?

Yo creo que hay varios mensajes, o sea, los mensajes sí casi todos basados en o muchos en canciones, a la final. Además que eso ha sido una chimba, o sea, como que la gente que nos influenció mucho para hacer esto, que fueron como algunos grupos de rock españoles o algo,

terminamos conociéndolos y trabajando con ellos. Entonces era como “uy, qué chimba Def con Dos, qué chimba Siniestro Total” y ya sostiene uno correo con el cantante de Siniestro Total “jueputa, lo logramos”. Le escribe la esposa del man a uno “hey muchachos, no sé qué. Aquí está Julián encantado de no sé qué”. Dice uno “marica, no lo puedo creer, qué chimba”. Entonces como que es mucha influencia de eso en las letras por decirlo, en los mensajes porque además son mensajes que no son... algunos muy obvios, pero algunos con el humor negro, con la ironía, con la cosa que le despierta a uno la chispita, no tan mamerto. Y casi todo a la final creo que va centrado en que la gente crea en sí misma, tal vez hay como un hilo conductor que nunca se ha dicho, que no está presente, pero que es como “parce, nosotros somos dos y hacemos esto, usted también podría hacerlo, de alguna manera. El hágalo usted mismo. De alguna manera un poco: no se deje. Pero me he dado cuenta también últimamente que es algo raro, pero quizás el estilo es el mensaje hoy en día. Entonces es un estilo que no está supeditado a lo artístico, a lo de diseño, a la línea recta o al tipo de letra, sino a los temas que tocas, a la manera como lo dices, a las palabras que utilices a cómo comentes o no comentes una noticia, a cómo hagas un diseño, apoyes o no apoyes, pongas un “me gusta” un “no lo hagas”. Todo eso crea un estilo. Y me parece que eso es lo que es más fuerte ahorita en nosotros. Hay un estilo en las cosas que se hacen que le indica a la gente de qué va el asunto y que la gente también dice como “parce, a la final si tienen una cosa como muy parecida a muchas cosas, pero también diferente”. Como una cosa global, pero muy local, como una cosa muy punky, pero hippie, como... no sé. De todo. Como que a veces no tocan el tema que es y otras veces sí. la gente puede decir “jamás tocan un programa de televisión”, por ejemplo. Jamás mencionamos a alguien que no nos guste, que sea muy rabón, o sea, lo hemos hecho, pero somos de los que creemos que amplificar basura es lo peor, o sea, no se debe mencionar algo que no te guste, no se debe mencionar nunca, y la gente va cogiendo esa idea poco a poco. Entonces no sé, Twitter es como todo el mundo está hablando mal del último reality del canal peye. Jamás vamos... también opinamos que es una mierda y muy seguramente... pero no vamos a decir en absoluto nada sobre eso porque no, no es... es basura. Y en la pintada digamos es como, el estilo es como de... no se complican tanto, son imágenes a blanco y negro grandes con un fondo de color. La gente se da cuenta y dice “es una imagen de un letrado, como a modo de publicidad”. “Lo repiten y lo repiten”. Hasta que a la gente se le queda y hay gente que le empieza a saber a mierda y eso se

pilla uno en la Feria del Libro, que pasa que “¡no joda!, todavía que ‘los feos somos más’, marica, llevan como 20 años con esa mierda”. Tiene razón. “Si pilla, ¡que no lo hagamos más!” (risas). Llega otro y “ay, mire ‘los feos somos más’”. “¡Mucha gente no lo ha visto, güevón! Dejémoslo” (risas). Entonces es una locura, sí es una locura. Pero es balseado.

¿Y cuáles son como los temas recurrentes?

Pues algunos que hemos tocado son como digamos la violencia contra la mujer, que es más por el lado anti-cristiano de Jesús y su famosa frase de “pon la otra mejilla”, que es ¡cómo se le ocurre, no sea güevón! Esta como la libertad de expresión un poco. Frases como “no guardes silencio”. Está los cánones estéticos (sic), los estereotipos con “los feos somos más bonitos”, o todas sus miles de variaciones que se han hecho. Están unas que tienen que ver como con el libre albedrío y por debajo como con el uso de las drogas que son como “experimenta y reinarás”, que juegan es como con eso, que son también no muy claras, son un poco abstractas y pueden interpretarse como quieras. Que es como yo creo lo que veníamos haciendo que no sea tampoco tan... no sé “la gente sería apesta”, había una, o “viva la destruction”, son puros como eslogans, a la final. Y algunos se modifican, otros se transforman con el tiempo, otros simplemente no los volvemos a hacer, otros son de momento, de chispazo. Entonces algún día nos invitaron a pintar al concierto de Shakira. Entonces como “marica, nosotros vamos, pero pintamos lo que se nos dé la gana”. “Sí, sí, güevón, pinte lo que se le dé la gana”. “Listo”. Entonces estaba con su hit de “las caderas no mienten” y simplemente colocamos eso, como “las caderas sí mienten”. Ya. Letrero ahí grande negro sobre fondo amarillo... y era un hit, y a la final qué chimba que nos dejaron ir a hacer eso. O a cheché tuvo un golpe y se le cayó un diente y ya. Se tomó una foto, lo disfrutamos y se lo sacamos de “diseñamos su sonrisa” que también tiene que ver con toda esa cantidad de gente que viene a arreglarse los dientes y no sé, obviamente juega con eso. Pero esos son como básicamente los temas. Algunos más políticos como Uribe, por ejemplo, con el “HPINI” y digamos que últimamente también tratamos de encontrar una coyuntura, un contexto, que el mensaje se amplifica si está en un contexto específico. Entonces no sé, pintamos unas materas en el centro que eran con frases y pintamos hartas, como unas 70, pero no subimos ahí las fotos de una de las 70 frases, sino uno espera que preciso ocurra algo para subir la foto. Entonces, no sé, ocurrió lo del paro, entonces hay una

de “no le eche tierra a los asuntos del campo”, entonces el momento y ¡pum! de ponerla. Otra vez la violencia policial, entonces hay una de “¿sabe usted quién mató a Nicolás Neira?”. No sé, son cosas que provocamos que se amplifique el impacto que tienen, y como ya hay hartas pintadas viejas pues uno puede joder por Internet como un graffiti nuevo. La gente lo olvida rápidamente. Además a una foto le ponen no sé qué, a los dos meses uno puede volver a subir la foto y muy seguramente la gente vuelve y le pone el asunto. Y pues en la calle también tiene mucho más impacto que sea algo en el momento, porque es como, viene siendo el tipo... el viejo tipo de graffiti que era el comentario de una, el de decir algo de “estoy o no estoy de acuerdo” “mi posición es esta”, entonces como que en eso estamos tratando de que sea así. No tan sapos como de “uy, hacemos una mujer para el día de la madre”, sino... como otro tipo de cosas. Obviamente exige que si algo pasara, tendría que trabajar uno... como un caricaturista: trabajo en esto y mañana lo hago. No todas las veces se puede. Un día lo hicimos para el día de la mujer, porque era como el día de la mujer y no sé qué, y yo no sé algo pasó que “ah, las mujeres son la verga” y “marica, qué piratada escribir eso por ahí en un muro, no me imagino, güevón”. “¿No se imagina? ¡Hagámoslo! Hoy es el día de la mujer” “¿Ah es que hoy es el día de la mujer? Ya, la hacemos ya” (risas). Entonces de una fue cortar la plantilla de una y “¿qué, cuándo vamos a pintar?” “¡Ya. Vamos ya!” Y nos salimos de una y pintamos toda la tarde ahí y tomamos unas fotos y por la tarde, todavía siendo el día de la mujer, subimos la foto, entonces claro, tenía un impacto muy cerdo. Es el mismo día, está en la calle, la gente también lo vio en la calle y si la gente además lo siente o le gusta y lo comparte es muchísimo lo que se riega. Y ahí sale de todo, gente de otros países “uish, abusivos, cómo van a decir eso”. “A mí me gusta Toxicómano, pero eso sí ya es muy pasado. Maleducados”. Y otra gente frente a: “no vea, es que en Bogotá eso significa [...] es un juego de palabras” (risas).

Es como muy difícil separar cosas que hacen de líneas de la publicidad que funcionan. Has mencionado aspectos como el eslogan, la necesidad de generar recordación, etc. ¿Eso tiene que ver con tu formación o...?

Yo creo que es la misma estrategia, los mismos recursos, además. Los mismos elementos. Pero la diferencia va obviamente en que la publicidad cuenta con un patrocinio gigantesco y toda una infraestructura para elaborar y mantener un mensaje, y esto se mantiene

dentro de dos o cuatro o cinco personas que lo hacen por gusto. Y que tratan de autosostenerse para seguir haciéndolo. Entonces en eso radica la diferencia. Lo otro es en... pues es totalmente demostrable que la guerra contra las corporaciones sí se puede ganar, sobre todo en la calle y de manera sencilla, de tomarse el espacio público. Coca-Cola paga 30 millones de pesos por un espacio en la calle y yo puedo gastarme no sé, 150 mil pesos y tengo el mismo impacto. Podría tener el mismo poder de Coca-Cola si me lo pretendiera. Entonces es como esa lucha y como con los mismos elementos: la vaina de la repetición, la estética, la constancia, el poder jugar con la manera de pensar de la gente, con el momento, pero a diferencia de la publicidad es no vendiendo falsas expectativas ni... no sé, ni un producto como tal. Por eso tampoco le hago mucha fuerza cuando son las cosas de Toxicómano como de... o sea, podría llenar con todos los diseños y hacer mil camisetas en el local y me imagino que se venderían todas. Y hace años, así como el man que cogió y nos robó los diseños e hizo su marca y se hizo las lucas, pero pues a mí en realidad no me interesa. Además lo guardo a la final, sí, como un as en la manga. Si a la final yo un día no tengo plata y no me saldrá trabajo por nada, sé que puedo hacer esas imágenes en un tarrito en lo que sea, en un llavero en alguna mierda y lo comprará la gente, pero pues ese no es el interés. El interés es más difundir y pues tenemos el local en el que tratamos de que se autosostenga, pero pues no es como un empuje industrial. Además porque sabe que en algún momento eso se podría desdibujar de una. En un momento ya termina uno haciendo una colección de camisetas constante, las lucas, y la calle ya no hubo tiempo para pintarla. O se consigue más gente para hacer otra mierda aparte o seguimos. Entonces como que no hay ese afán, a la final. El afán además se da más bien en que realmente se concrete el mensaje, en que la gente listo, lo vio, lo aceptó, le pareció bacano, lo compartió, lo comentó, pero ahora toca que lo lleve a cabo. Entonces es más difícil. La gente no va a cambiar como de alguna manera... por un graffiti no le va a cambiar la manera de pensar. Pero muy seguramente los más pequeños sí porque ya no van a venir con el precepto de antes sino vienen con la información del graffiti desde un principio como verdadera: “no le pegues a las mujeres”. Entonces ya no... ya le parece muy normal. No sé, un pelado que creció en otro lado también es como “¿cómo así pegarle a la mujer?”. Ni siquiera a los manes se les debía de pegar, o sea. Pero para un pelado ahorita es como “no, marica, ahí salió la nena diciendo que se justifica; es que si son borrachas hay que pegarles”. El caso del “bolillo” y esa mierda defendiendo la nena esa al “bolillo”. Entonces son como esas cosas. Esos esquemas no se pueden

ver a corto plazo, pero a largo plazo yo creo que sí se va a ver. La misma gente que crece comprando los stickers y los pega en su cuaderno, en la nevera, en algún lado... eso se riega. Así como el que llega “¿qué es eso?”. “Stickers”. “¿Qué hago con eso?” “Metáselo por el culo si no tiene ni idea de qué hacer con eso, cabrón”. “Eso es para pegar”. “¿Para pegar en dónde?”. “Para pegárselo a un amigo en la jeta” (risas). Sí, hay gente de todo, pero hay gente que sí está como en las pilas, así como hay pelados también piratas de “severos los stickers. ¿A cómo la docena? Para negocio. Y van y comprar resto y los venden en el colegio más caros. Chinos con otras mentalidades. Pero si el mensaje se riega la gente... a la final un pelado de esos terminará siendo un gomelo, terminará estudiando en Los Andes y terminará siendo director de una empresa. Pero quizás desde un principio tenga una unidad desde pequeño de respetar la dignidad humana cuando el hijueputa sea director de su empresa, no será un cabrón de echar a alguien o de tratar injustamente a un trabajador porque ya tiene otra información, ya tiene más humanidad. Entonces yo creo que esa es la apuesta en realidad. No concretaremos nada ahorita, pero la gente que viene detrás sí lo concretará. Y sí tendrá otra información diferente a que se sepa las 10 marcas de crema dental, va a saber otras mierdas. Qué chima que las sepa por medio de nosotros, del putas. A eso le estamos apostando a la final. Es como un cambio de mentalidad que ya está pasando de la protesta a la propuesta porque protestar está bien, es válido, pero pues ahora hay es que tomar las riendas de esto. Hay un montón de dinosaurios en el poder en la cosas, firmando los papeles y haciendo las vainas y ya toca que nosotros tomemos eso y cuando nosotros cojamos ese curso ¿qué? No sé. Es lo que estamos tratando de hacer, es la cercanía quizás con la institución. Sí que charro, que tal, y qué, marica, yo no descarto ahí... ahí hay un poder también, hay también una posibilidad de cambio. Y esto está muy ligado a la política, quizás no con un partido político o con una persona como tal, pero sí está en pos de una construcción-destrucción de la sociedad. De “quitemos este mito y no pongamos otros, pero quitemos este”, amplíemos la visión de la gente, de que también se relajen con el vandalismo, por ejemplo. Que le digan a uno “me dañaron la puerta”. Técnicamente no está dañada porque abre y cierra normal. “No le gusta a usted, es otra cosa. Ya vamos a hablar y le traigo a su hijo de 8 años y le muestro... ¿le regalo esta Monalisa o le regalo este muñequito sacándose un moco? ¿Cuál pega usted en su cuarto, chino?” “¿La Monalisa? Marica, por favor, no me jodan. Quiero al muñequito sacándose el moco toda la vida”. El

garbage ahí pegado. Entonces es lo mismo: todas las cosas cambian. El viejito se marea porque su puerta está rayada. El niño se toma una foto para subirla a Facebook: “en mi cuadra hicieron un graffiti”. Entonces es también poder romper todas esas cosas.

Asumiendo por lo que has dicho hasta ahora que tenían el principio de que como nacieron como contracultura no iban a asumir la estrategia del “enemigo” como propia, ¿alguna vez tuvieron el dilema de dejar de hacerlo cuando empezaron a verse del otro lado?

No, creo que no lo tuvimos. Otra gente nos lo ha hecho reflexionar. Entonces también cuando hacen la crítica como de “ah, qué chima de contracultura vendiendo calcomanías a mil pesos”. Sí, podría, ser. Y esos comentarios de la gente hacen preguntas. Pero no, nosotros no hemos planeado ni a veces tampoco nos hacemos muchas preguntas, o nos hacemos la preguntas después de hechas las cosas para poder seguir con la filosofía un poco del graffiti ser algo visceral, algo que lo haces en el momento y después ya como “uy, jueputa. ¿Fue responsable, irresponsable? ¿Se me fue la mano, no se me fue?”. Ahora cómo frentear eso: “usted se puso a decir que ‘el mal paga’, ¿no, güevón? Y ahora sí le fue remal, le quebraron a un familiar y ¿qué?”. “Sí, güevón, sí, lo sé. Qué peye, qué cagada. Le recuerdo una cosa: soy humano, también la cago”. Y son esas cosas. Pensamos en que la contracultura obviamente, y digamos ese libro que se llama “Rebelarse vende” que pues los mamertos lo citan siempre es como “lea ese libro “Rebelarse vende” y le digo yo “el que es un éxito, un bestseller, ese mismo, ¿sí o qué?”. Güevón, ¿a qué juega?, o sea, no podemos tampoco coartar la comunicación de que porque es atractiva y es rebelde no se pueda hacer porque es como esa la temática que hay: “es que va a vender. Es que va a ser un éxito”. Entonces si a todo el mundo le gusta, está mal. Bajo ese aspecto, el agua y la cerveza son inmundas porque a todo el mundo le gustan, güevón. No tiene que ser eso. Tiene que haber es unos principios. Además todo el mundo puede tener diferentes. Nosotros lo hacemos. Muy seguramente no me importaría no sé, hacer una campaña para los Tostacos o los Maizitos, no me importaría, la disfrutaría. Pero no voy a hacer una para Pringles ni para una mierda así, no lo haría. Entonces es un ciclo de principios. Los europeos tienen otros principios como “yo lo hago para Coca-Cola. No lo hago para marcas de licor ni marcas de cigarrillo”. Ahí es otra vaina totalmente diferente. Los gringos lo pueden decir como “yo no hago para nada que no sea una empresa independiente, que todavía tenga dueño. Entonces no lo hago

para Nike, pero lo hago para Vans. Porque Vans tiene un dueño que es no sé quién. En cambio Nike no tiene dueño, es una multinacional, no lo hago para esa gente”. Entonces todo el mundo tiene sus principios y aquí obviamente varía uno los principios como en el almuerzo: todos los días un principio diferente (risas). Pero no, básicamente 5 principios.

¡Y si no lo cambia por huevo y se acabó!

¡Sin principio! (risas). Sí, es raro obviamente todo cambia, además. Antes algo era “contra”, hoy es re-paila, entonces... pero uno se da cuenta que la información sirve. O sea, Los Simpsons son una chimba: le echan la madre a Fox. Están en Fox. Pero sigue siendo algo fuerte en su mensaje, que vende, menos mal que vendieron. A la final piensa uno “¿y si no vendieran? ¿Y si se hubieran acabado hace 10 años?”. Marica, había mucha información que usted no... hay mucha gente que se entera de muchas cosas por Los Simpsons. De “venga, ¿ese quién es?”. “No, ese es un jazzista que...”. “Ay, no sabía. No entendí el chiste porque es que no tenía ni idea”. Entonces son como esas vainas. Todo el mundo le puede echar a uno la madre y decir que no es suficientemente rebelde, que lo que quiere es vender, que lo que quiere es una pose, que lo que quiere es un “like”, que lo que quiere son viejas, no sé. A la final nadie sabe cómo es esto. O no sólo la gente que está metida. Hay gente que piensa que tenemos un resto de plata, que sobornamos a la policía, que pagamos por los espacios. Hay otros que “no, esos son pandilleros, no se meta con ellos, no los tape, mínimo le pegan, lo matan, lo chuzan. Hay uno que es súperpelietas, tiene fama, no sé qué”. ¿Si?, o sea. “Eso todo los punkeros van a defender a esos manes”. ¿Si? Hay de todo. La gente puede pensar lo que quiera a la final.

Y a propósito de la variedad y diversidad de principios, y ya que han tenido la oportunidad de ir a otros países, ¿cómo son las cosas al otro lado?

Uy, creo que lo del viaje afuera es severo porque primero llegas a ver una dinámica de ciudad totalmente diferente. La policía es diferente, la gente reacciona diferente, las calles son diferentes.

¿En qué lugares han estado?

Hemos estado en Quito, en Lima. Estuvimos en Miami y estuvimos en Europa en Alemania en varias ciudades. Pare de contar, creo.

Se ha amplificado porque amigos de nosotros ha viajado a muchos sitios y siempre intentamos darles lo mismo: afiches o calcomanías, entonces hay cosas como de “terminé haciendo un viaje a Moscú, ahí le mando la foto”. “¡uy, güevón, qué chimba, marica!”. Y un montón de sitios. Pero digamos de Miami, por ejemplo, es totalmente diferente obviamente. Una ciudad antiséptica, así, todo limpio, todo perfecto, todo cuadriculado, todo el mundo siendo vigilado, con la única libertad de comprar y ya. Con unos poquitos espacios como habilitados, con un mercado de graffiti gigante. Es chistoso, es prohibido el graffiti en la ciudad, pero hay una parte en las que las bodegas son gigantes y ahí sí se puede pintar y es un centro de esto ni el hijueputa, pero de resto en la ciudad es prohibido. Está Berlín donde en realidad no está ni permitido ni prohibido, pero todo el mundo hace lo que se le da la gana y al gente ya, después de tener esa guerra mundial, ese par de guerras mundiales y esa mano de conflictos la gente no le ve en absoluto ningún problema a que una pared esté rayada. Es como “güevón, rayo lo que quiera desde que no mate ni meta a la gente en cámaras de gases, haga lo que se le dé la gana, güevón” (risas). Están Lima o Quito que son ciudades muy parecidas a Bogotá, donde la dinámica es bastante parecida a la final. En donde las reacciones de la gente son parecidas también. Y obviamente siempre esa visión de otra ciudad que amplía la visión sobre tu misma ciudad, entonces como que, no sé, aquí hay... a veces uno mismo decía como “uy vea eso como está lleno de firmas” y va a otro lado y dice “pff.. lleno, güevón, está vacío, marica”. Y es más, se ve maluco es porque le hace falta. “Se ve más bacano si la llenan más, hay que llenarla más”. O decir “bueno, no sé aquí no lo hay tanto”. En Berlín todavía hay mucho graffiti de frase, pero no tanto con aerosol sino con rodillo. Y es severo porque es más grande y lo hacen obviamente súpervandálico en los techos de las casas y tal, pero es muy visible. Frases en alemán muy severas. Entonces dice uno “vea, se podría hacer acá”. Aquí no pegan casi papeles, en otro lado si pegan... en Miami digamos pegan muchos papeles porque si la policía te coge, despegas el papel y “qué pena, me arrepentí”, entonces pegan hartos papeles. No sé, son todas las dinámicas, la policía obviamente... en Miami íbamos como a pintar y “no, pues si llega la policía la charlamos a ver qué” y “no, güevón, aquí no se charla a la policía”. “Aquí la policía no le pregunta “¿qué está haciendo?”, sino que si está prohibido viene y lo esposa. Y aquí es obviamente la diferencia... llega la policía y “buenas, mi agente. No, estábamos aquí... ¿es un trabajo de la universidad! Está quedando bacano, ¿si o no, mi agente? Déjeme quince minutos más, ya me voy. Es la viejita del frente la que está llamando, ¿si o qué? ¡Es una

viejita muy vieja! Yo sé que a su hijo le gusta, güevón”. O sea, un resto de vainas. “Parce, es para mi novia, me la estoy tramando. Usted no se imagina la nenita que me conseguí. Una fotico para ella y quedo ligado. Por favor, permítame esa oportunidad” (risas). En otro lado obviamente no van a aceptar eso. Los recursos, digamos. Por ejemplo en Berlín pintar es como... la pintura es barata, hay sitios abandonados donde tú entras y está la pintura en el piso. Otra gente fue y pintó y le dio pereza después cargarse el tarro lleno y entra uno y es como “¡mire, aquí hay azul!” y “me encontré una brocha, güevón, esta está buena”. Entonces todo se consigue más fácil también y es como “men, necesitamos un cicla”. “Ah, no sé quién tiene tres ciclas. Ahí le pasan dos ciclas para que anden”. Y nos dieron las dos de la mañana en la bicicleta y estábamos mamados y todo bien, el metro “súbase con la bicicleta, no hay lío, güevón”. “Pero nos quedamos sin plata”. “No lo pague”. Son un montón de vainas que acá si es un limitante para todo. Y también se ha enseñado a la gente a que como es tan difícil conseguir todo, la gente es súpercerrada. Entonces tú entras a la casa de alguien y jamás nadie tiene la confianza de irte a tu nevera y sacarte algo de la nevera. Allá es como “güevón, tengo una nevera y tengo comida, si tiene hambre, ¡coma! No le veo el problema en absoluto”. Eso le abre a uno la cabeza resto, le quita como resto de mierdas, de creer aquí que es el centro, que sí, esta es la realidad. Uno se va a otro lado y como que dice “güevón, aquí ni siquiera se imaginan...” todavía sucede lo de Colombia “ah, severo, Colombia ¿Dónde está Colombia en el mapa?”. Y uno también dice como “no, de Berlín me imagino no sé qué y no sé qué” y llega uno allá y obviamente es otra mierda también. Pero es severo. La gente... es más, viajar debería ser como... así como el servicio militar es obligatorio, debería ser obligatorio para todos los estudiantes viajar 6 meses apenas se gradúen, a cualquier otro sitio. Debería ser obligatorio. Para que realmente fueran y vieran otra mierda, otra cosa y vivieran renovados, valoraran lo que tienen. Uno también vuelve y es como “marica, nunca había caído en cuenta y siempre estas cajas están sin pintar y se pueden pintar perfectamente, de esta manera”. O decir “marica, sí, me da pereza salir a las 3 de la mañana, pero a las tres de la mañana es breve hacer tal vuelta”. Pero entonces aquí uno sale y ve solo y “ah sí, es que da pereza”, pero como sale allá uno a las tres de la mañana y es como si fuera medio día pues no da tanta pereza. O las citas. De “venga, aquí nadie pone una cita a las 8 ó 9 de la noche”. Entonces es un resto de cosas.

¿Y eso les ha cambiado la perspectiva sobre el trabajo también?

Sí, también amplía resto. Amplía resto en lo estético, en el mensaje, en las posibilidades, en poder decir “bueno, no tengo tal vez mucha plata, se puede hacer de esta manera”. Frentear el lado cultural. En otros lados es como “parce, el gobierno tiene plata, hay que pedirle al gobierno. Le recuerdo, el gobierno es usted, el gobierno soy yo”. Sí, como maneras de ver las cosas, realmente y sobre todo quitarse prejuicios, renunciar a cosas. Es la misma: aquí nadie, ningún man que... pocos que estudiaron en la Nacional están lavando platos en un bar. Allá la gente sí va y lo hace, de una. Porque también es otra mentalidad, es otra cosa. De los alemanes por ejemplo la organización de esos manes es muy hijueputa. Inclusive la organización para el caos es muy hijueputa. Entonces uno se da cuenta como “marica, está todo controlado”. Saben que son unos borrachines o lo que sea, [y] “parce, hay un día en el que usted no se emborracha y ese día a usted le toca cuidar la puerta”. Y ese día ese man no se emborracha. Como sea no se emborracha. Y no es tan cool el parche: “ay, yo soy diseñador”. “Hola yo soy fotógrafo”. Sino es “hola, soy mecánico, soy soldador, soy carpintero”. Severo. “Marica, que se quiere meter la policía”. “Todo bien, yo hago un candado el hijueputa”. No se pueden entrar. No “soy carpintero” y nos hicimos un andamio ahí para subir y bajar y arreglar la fachada. Del putas. Entonces son como otras maneras de ver todo, a la final. Y son severas. Estados Unidos también es como, no sé, todo se puede comprar. Todo lo hay y también hay cosas una chimba, obviamente. Cosas también que uno pillá de la publicidad, la seducción de la publicidad en cómo pueden interrumpir el espacio y dan que mensaje. La luz. Los gringos con la luz son muy cerdos. Es algo que uno no se pillá, pero los locales de los manes viven llenos y la gente compra por la luz. Todo está súper iluminado. Hay una cajita de dulces y eso es súper iluminado. Entra uno como zombie y “quiero ese dulce, güevón”. Entonces costumbres raras. Aquí los Tostacos y todo eso, peor nadie lo compra... es severo y nadie compra una salsa aparte para echarle a la nota. En otro lado es como, comprábamos unos Tostacos y “¿no compró salsa, o sea, se los va a comer secos? ¡Pero a qué juega, güevón!”. En Alemania recuerdo que había un yogurt salado. Un yogurt árabe salado inmundo, pero sirve pa'l guayabao, pero súperefectivo, súperefectivo. Entonces claro, llegábamos y “no que si probó este yogurt”. “¡Es salado, marica, parece guaro!”. La primera vez que yo compré un yogurt de esos, fui y lo compré, me lo tomé y fui y lo devolví: “parce, está podrido” (risas) y yo no hablaba alemán, no hablaba ni siquiera inglés, me decía un man que estaba allá.

Y yo peleando que esa mierda estaba podrida. Hasta que menos mal que entró un mexicano y el mn sí sabía alemán y me explicó y le explicó al man “déjelo tranquilo, le man no sabe y tal” y el man de la tienda apenas se cagaba de la risa y le decía al otro “¡vea, esta vaina está en inglés!” (risas). “Parce, no, es que es un yogurt árabe de origen turco, que es salado, que tal...”. “Ah, claro. Creí que estaba cortada esa mierda”. Y claro, ya después nos emborrachamos un día y es como “marica, tómese ese yogurt”. Perfecto. Se toma uno el yogurt y sano. No existe el caldo con papa, pero existe una sopa vietnamita roja, súperpicante que se la toma uno y eso es sudando, pero se la toma también y se levanta como “ya se me pasó el frío, caminemos lo que haya que caminar”. Entonces, no sé. Allá la pasé bien bacano.

¿Y a dónde más los han invitado recientemente?

Ahorita hay unas cosas bacanas aquí en Colombia, pero no se han concretado, que es como lugares dispares: Quibdó, Circasia, Buga, Zipaquirá, Barranquilla, no se han concretado. Pues bueno, mañana nos vamos por ahí pa’ Medellín y dentro de unos días hay una vaina en Cali. Pero de resto estamos esperando a ver qué pasa también. Puede haber una invitación, puede no haberla. Algo que nos ha enseñado esto es no esperar a que te llamen, no esperar a que pase, sino hacer que pase. Entonces también la manera de moverse aquí en Colombia y en otros lados es de la autogestión, pero que propone. Que va y crea un proyecto, y va y le dice a alguien “venga, crea en mí. Hagamos esto”. No al estilo de mendigar dinero por Internet, ni nada por el estilo, sino de crear algo realmente válido y que te lo aprueben. Entonces quizás tal vez (sic) no esperaremos la llamada para que nos inviten a México sino no sé, vamos a la embajada de México y les decimos “venga, conocemos unos amigos de México, queremos hacer un intercambio con el Fondo de Cultura Económica. Se trata de intercambiar unos libros de graffiti, unas experiencias de no sé qué” y listo. Seguro que nos hacemos estar allá o traemos alguien acá. De allá a acá porque también es la otra manera que nos movemos: trayendo gente para que le abra también la... traigan nuevas técnicas, nuevas maneras de ver..., normalmente tratamos de que el que venga, hable y frente digamos un poco su vuelta y la gente pille otras cosas. Y aparte esa gente que traemos, lleva lo nuestro a otros lados, no sólo de nosotros de Toxicómano, sino la idea de Bogotá que también es algo que no sé en qué momento hemos caído, pero somos , sí, un poco chovinistas con Bogotá. No somos todo el tiempo diciendo “Bogotá, Bogotá, Bogotá”, pero sí un toque “Bogotá, Bogotá, Bogotá”.

Entonces también nos interesa y nos gusta que la gente lleve la imagen de Bogotá, de esta Bogotá que tratamos de hacer a otros lados. Entonces ahí poco a poco se logra y hay una conexión digamos muy fuerte Bogotá-Berlín. Ahora la hay de Bogotá-Lima, súperfuerte. Quisiéramos que la hubiera, no sé, con el D.F, con Buenos Aires, con cualquier ciudad en Europa diferente, ni siquiera tan famosa sino cualquier pueblo de Polonia, alguna mierda así, o sea, severo que lo haya.

Ustedes están vinculados a otro colectivo más grande que es Bogotá Street Art, ¿cómo fue la juntada con ellos?

Empezamos primero encontrándonos en la calle y alguna vez por cuestiones de la vida pintamos juntos, por algo. Casi todo el mundo ha pintado con otra gente acá alguna vez, por ahí hay gente con la que uno realmente siente empatía por algo, por los gustos, o por ese día, cualquier cosa. Y empezamos como... primero estaba yo con Guache ya de una amistad de años ya digamos en ese lado, y por otro lado estaban Lesivo y DjLu que trabajaban en otra parte. A Lesivo lo conocí en un festival que se llama Muros Libres, en el 2006, que organizó Guache, y lo conocí. Bien, bacano. Una vuelta severa, también estencil, bacano. Después de DjLu vi las cosas en la calle y nunca lo conocí y la primera vez que lo conocí me cayó súpermal porque pues el hablado así re-gomelo, todo fifi y también el prejuicio de uno de “él no tiene derecho, tiene plata. Él no tiene derecho de ser así”.

¡Es que el graffiti es pa' los pobres! (risas)

Exacto. El graffiti es pa' los pobres, el punk es pa' los pobres, la revolución es pa' los pobres. Entonces otro día pintamos o algo y hablamos con el man y bacano. Y empezamos el trabajo en equipo fue simplemente por poder coger paredes más grandes, no dejar espacio en blanco, sino tomarse la pared completa, pero obviamente no tenemos cada uno plata para tomarse toda la pared. Entonces ya nos unimos y “usted coja ese pedazo, usted este pedazo...”. Podemos hacer un gran muro y nos gastamos menos plata o compramos entre todos la pintura para que nos salga más barato o alguna vaina así. Y de esa manera empezamos a trabajar y a congeniar y a encontrarnos: “venga, yo tengo visto un muro en tal lado”. “Sí, yo también lo he visto y el celador no va los domingos, no va los sábados o es un celador viejito que no va a decir nada” o lo que sea. Y empezamos a pintar un resto seguido, un resto seguido, y ahí se convierte uno también en un amigo. Entonces ya

también termina de pintar y se va a tomar un chorro o a la casa del otro a descansar mientras guarda las cosas y ya conoce su entorno. Entonces ahí ya me doy cuenta de la persona que es Marcelo, DjLu: un man relajado, una visión súperamplia de las cosas, profesor universitario, artista, arquitecto, fotógrafo, grafitero, dj, con un montón de información severa. Y está Guache con su feeling ancestral y tomando yajé y muy de cerca con las comunidades indígenas, trabajando en lo social y comunitario re-comprometido. Y está Lesivo que no sé Lesivo en qué anda. En las drogas, supongo (risas). Es el niño de la casa, el rebelde de la casa, pero también como con ideas renovadoras, o sea, tratar de innovar, de hacer otra mierda diferente. Y el nombre se hizo fue porque decidimos hacer un libro y queríamos hacer un libro que metiera a toda Bogotá y ya cuando los estábamos como armando nos dimos cuenta que de todos modos no íbamos a tener plata para poder eso. Entonces delimitando y delimitándolo, llegamos a “no, sólo podemos sacar un libro de nosotros cuatro”. Pero pues no puede llamarse el libro como “DjLu. Toxicómano, Lesivo”, no sé. Entonces buscamos un nombre que fuera algo muy bogotano que fue “Calle esos ojos” que es el juego entre la mirada y la calle, la censura, no lo diga, y como un subtítulo que era “Bogotá Street Art” para que la gente se diera cuenta de qué se va a ver en la portada. Ve la portada y “calle esos ojos” no le dice nada, pero hay un subtítulo de algo y sin quererlo fue como “venga, cojamos ese nombre. Utilicemos ese nombre”. Y es un poco pretencioso, el nombre obviamente, nosotros no somos el arte callejero de Bogotá, pero entonces estamos intentando en que eso sea más bien un medio de comunicación del arte callejero en Bogotá. Y aunque con ese nombre nos presentamos para el concurso de la 26, y ya alguna gente nos conoce, pues nos somos BSA, sino los cuatro trabajando y no creo que nos pongamos otro nombre ni nada. Igual nos gusta manejar lo de los nombres, o sea, el local, joder con el local y no le vamos a poner Bogotá Street Art tampoco, ni Toxicómano, sino “juguemos con otra vaina”. Muy seguramente tenemos como en mente ahorita sacar una ropa con diseños y eso, pero pues la marca no va a ser marca Toxicómano, sino sólo por joder otro nombre. Otra mierda, diferente, como para también poder uno pensar en otras vainas. Pero eso es Bogotá Street Art, un colectivo no colectivo. Y que tratamos de trabajarlo como una federación: cada uno tiene su cuento aparte, su trabajo independiente aparte, sus proyectos aparte, y los que vienen generados por el libro o por proyectos que hemos trabajado juntos, se siguen manejando juntos. Entonces hay un correo de Bogotá Street Art al que

llega algo y lo que llega ahí es para todos y de resto cada cual coge su asunto. Y así también puede llegar algo para todos y “marica, esto en realidad quieren es pintar...”, no sé, algo ancestral. “Hágalo, Guache”. “Que estos manes quieren pintar no sé qué, hágalo DjLu”. O a veces lo hacemos entre los 3, o estos dos o mezclamos, o con gente de otro parche, que también hacemos mucho. Como invitar a otra gente a la que llevamos en la buena y también pues no nos interesa ni hacer todo ni acaparar todo, entonces hay campo para todo el mundo.

¿Tienen harta demanda?

No es que hay harta demanda, pero surgen cosas. No todo el tiempo, a veces surgen más. También eso se ve en... no sé, después del festival de la 26 que hubo tanta bomba a eso, pues como que salen cosas, otras veces pueden pasar meses. Independientemente nosotros también, sin que nadie llame ni llegue nada, así como a veces hay un montón de trabajos pendientes, otras veces es como “¿qué hacemos?”. “Hagamos una fiesta pa’ pagar esa luz y el agua porque qué más hacemos” (risas). Pero me parece que eso también esta como metido dentro de esto y debe mantenerse así para que haya el ánimo como constante de creación, de renovación. O si no, simplemente ya se convierte en una mini-agencia de publicidad que ya es otro asunto: sólo encargos y se deja de experimentar. Cuando uno no tiene nada que hacer, se pone a huevoniar, y si no tiene plata y sólo le quedan unos plásticos, intentaremos pintar los plásticos y pegarlos en la calle a ver qué pasa. O pasar un proyecto, o no sé. Y pues, como el trabajo en equipo ha funcionado bien, el equipo se ha manejado bien, digamos, tenemos varios proyectos encima. La mayoría de ellos autogestionados, lo que nos permite tener el control completo sobre lo que debemos hacer. El libro fue como también golpeando puertas y todo el mundo “sí, yo hago el libro, pero si mete a nosequencito, cambie esto y ...”- “Es que ya está hecho”. “No, pero es que ese nombre no vende”. “A ver le explico, hermano... ¿sabe qué?, no, me acabó de entrar una llamada. Hasta luego” (risas). Suerte. Pedimos un préstamo y nos embalamos. Odio a los bancos, odio a esa gente, pero jueputa, “lo hacemos nosotros y ya”.

¿O sea que el colectivo tiene de existencia lo que tiene el libro?

Sí, debe tener un poquito antes, que habíamos hecho otras cosas, pero como tal se concretó con el libro. Como unos dos años. Además también porque todo el mundo se estaba uniendo, parches en Bogotá, APC son

como 30, MDC, CBC, todos terminados en C, obviamente, casi todos de tres letras, Vértigo Graffiti. Entonces como que todo el mundo se estaba uniendo y pues no es algo que uno diga como “uy, todos se están uniendo, nosotros también”, sino todo el mundo se fue conociendo poco a poco y armando su parche. Y mucha gente se acercó también a nosotros como “hey, bacano, me gustaría”, pero hay gente que sí la tiene clara y hay gente que no. Y no teníamos también ningún requisito para participar ni meter, pero nosotros no tenemos el carácter de APC, por ejemplo, de que si perteneces firmas APC y en todo lado vas a escribir APC y juras que “a tu familia APC das la vida y en la cárcel si estás escribirás APC”. Ni tampoco un crew de “yo hago lo rojo, usted hace lo verde, usted lo azul y yo...”, sino esto es un equipo de trabajo y por ahí nos reunimos de vez en cuando. Y que gracias a proyectos como el libro, como la 26 se asume como que fuera mucho más grande y organizado. Pero siempre ha pasado con esto así, así ha sido también... la gente cree otras cosas. Que el Colectivo Toxicómano no son dos, sino son no sé cuántos.

¿Pero originalmente eran tres, estaba Richie, no?

Sí, digamos que Richie al principio estuvo, pero no, después fuimos como cuatro que era el enano y Eddie. Eddie es como un miembro “honoris náusea” (risas). Y pues ahora a Eddie lo pudimos meter otra vez en Amuleto como estando ahí al frente de eso, lo cual está genial y nosotros también nos sentimos una chimba. El enano estuvo en un tiempo metido, pero pues se fue a Capurganá y obviamente allá ya es otro cuento. Pero cuando viene y necesitamos gente obviamente es de las primeras personas que metemos. Está Albeiro que es el que nos hace los videos, que prácticamente es de Toxicómano. Pero nunca le hemos aclarado ni hemos hablado al respecto (risas). Ni a él le interesa. Ni la novia de él que también ha ayudado un resto ha escrito cosas sobre nosotros, pero pues sí, a la final la base sigue siendo pues cheché y yo. Y muchas veces obviamente cheché tampoco está o lo que sea o está en otras cosas, la sigo yo como sea.

Entonces sí es posible vivir del graffiti. ¿Es rentable?

Vamos a ver. Pues no estoy seguro, pero sobrevivir tal vez se logra. Pero en realidad todos seguimos haciendo otras cosas para trabajar. No creo además que sea... es que vivir aquí del arte de por sí es muy difícil y esa frontera de arte-vandalismo-comunicación para vivir de eso es

como jodido. No sé si eso se instaure como una industria o como un factor cultural determinado, no sé en realidad. Trato de no pensar en ello. Sino seguir ahí constante porque así hemos venido desde hace unos cinco o seis años en que como estamos tan metidos vemos cualquier avance y decimos como “uy, está de moda”. “Salió en televisión, ahora sí se fue esta mierda al estanco”. “No, no está de moda”. No, ahora salió Carolina Cruz con una lata de aerosol pintada “está de moda el graffiti”. Pasa el otro año y “no, ¡ahora sí es que está de moda! Vea los cuadernos de Norma, son todos de graffiti”. Y la propaganda de no sé qué la hicieron en graffiti: “no, es que está de moda”. Pues marica, es que hace seis años está la mierda así. Entonces también no lo quiero pensar, pero creo que esto si va a trascender más, un tiempo más y puede llegar a ser una historia diferente. Ahora después de haber dado una vuelta así: Estados Unidos, hip hop, rebelión, Europa, mayo del 68, viene otra vez a dar la vuelta y muralismo latinoamericano, Diego Rivera, no sé qué. Entonces ya viene otra vez en “parece, esto se trata de decir algo, de ocupar un espacio, ya tal vez no es dañar”. Algunos dirán “ah claro, usted ya no hace graffiti sino hace muralismo”. Entonces antes usted hacía punk ahora hace pop. Marica, no sé, diga lo que quiera, todo bien. Todo cambia, nosotros también hemos cambiado. No creo que se suavice además el asunto, ni que se trate de ser pesado o light, sino de mantener una línea, lo mismo. Y pues si es masivo, genial. A la final si se trata de decir algo y que la gente lo pille pues que se vea mucho más grande. También el muralismo nuevo, como lo dicen o algo, pues trae otros elementos, no son... el mismo de trabajo de Diego Rivera y meses ahí haciendo una mierda sino es como un momento y ya. Jueputa y puede ser una cosa estúpida chiquita que sea severa. Pero sí hay una nueva cosa ahí. No sé hacia qué lado crezca, vienen los que como Vértigo Graffiti están atrás exclusivamente del dinero y de lo comercial que se le pueda sacar y también está bien. También un pelado que tiene talento y que es de Ciudad Bolívar no tiene en su cabeza “ah ¿yo por qué voy a trabajar para Alpina si Alpina es una marca...”. Por favor, hay trabajo, sé hacer más, “no quiero robar en mi barrio”. “Quiero pintar” de una, si es con estos manes de una. Me parece también válido. Que ya después el man lo ponga a diseñar bikins dice uno “ya depende del man” qué principios tenga o qué idea tenga de esto, si quiere o no quiere hacer eso. La publicidad obviamente invade cada vez más esto y lo aprovecha porque pues es algo que sigue siendo novedoso, pero en algún momento a la publicidad no le va a funcionar, o sea, más el graffiti que saque realmente la publicidad de la calle. O la publicidad adopte realmente el arte de otra manera no ponga a la gente a repetir una imagen diseñada en

una agencia, sino que haya la oportunidad de reinterpretar un mensaje. A la publicidad obviamente ese negocio normalmente no le sirve porque lo que sirve es que la comunicación sea supremamente cuadrículada y todo se pueda cobrar con algo. Cuando es una cosa diferente no se ve cómo la suma. Pero se puede hacer. Hay espacio en Bogotá y normalmente en todas las ciudades, muy seguramente también existe presupuesto para cultura. Algo que se logró con la Mesa de Graffiti es que por lo menos el graffiti sea reconocido como una expresión cultural, no tiene que ser arte, no tiene que encasillarse, sino, sí, es una expresión cultural y bajo ese aspecto ya puede generarse recurso público para alimentar esa expresión cultural. Si algunos quieren hacer su tema de formación que a mí no me gusta, lo pueden hacer y muy seguramente también es válido. Proyectos de becas de intervenciones, asociaciones quizás con empresas de Bogotá, últimamente creo que hay una con la ETB que quiere como hacer algunas cajas de teléfonos con la gente que pinta. Normalmente todos pueden ser armas de doble filo. La idea es que la gente poco a poco se sindicalice también y se una y adopte posición. Muy seguramente en la Mesa dicen “son rosqueros” y no sé qué. Parece, ese contacto de la Mesa se le envía a todo el mundo, al correo de la mayoría de gente y a las reuniones vamos 20 ó 30. Entonces no es que no esté avisado. O van allá y no hablan nada y después por Internet si son todos guerrilleros detrás del teclado, entonces es como “uff, güevón, vaya allá y párese y ponga las pelotas”. Después viene ahí a joder por Internet. Obviamente hay una institución atrás que no va a permitir tampoco que nosotros asumamos el control de eso y hagamos lo que queramos, pues porque hay por detrás leyes, abogados, gente vieja también cuadrada. Me pareció bacano una vez que llegó Bertha Quintero, que es como la dura de la Secretaría de Artes y estábamos en una discusión súperbizantina, eso de si es graffiti, si es vandalismo... y peleando porque no daban sino un millón para un afiche y deberían dar más. Y la nena llegó y dijo “parece, bacano que estén acá, bacano que se hay cuadrado, pero me parece una estupidez que peleen por eso. O sea, a la final esto es una oportunidad la hijueputa. Hace cuarenta años que yo empecé en el arte y en la joda, bailar era delito. Yo como mujer no podía votar. Ser homosexual era una enfermedad. Y son cosas que se han ido ganando a pulso para que ustedes vengan ahora a pelear por 200 mil pesos de un afiche o no un afiche”. Y me pareció severo. Obviamente mucha gente se rayó con la nena y “gorda hijueputa” (risas), pero no, la nena muy severa. Entonces uno también se pillá que hace falta mucho por hacer.

¿Y toda esa atención al graffiti y todos esos proyectos y la plata que hay ahora, no resultan sospechosos cuando antes no había nada?

Sí un poco.

O sea, pienso que eso pueda estar amarrado a la necesidad de crear una imagen de ciudad. ¿Podría ser?

Sí, la puede haber, puede ser. Y hoy precisamente le estaban peleando a Petro porque salió un artículo en el New York Times de “De Beirut a Bogotá, las ciudades que en 20 años serán meca del arte”. Entonces Bogotá sale en esas ciudades. Entonces Petro obviamente lo tuiteó, entonces todos “ah, ¿sí ve? Ahora usted va a poner de escudo el arte callejero, cuando no sé qué y no sé qué...”. Sí, puede ser, pero eso no es para siempre. A la final esto es un proceso aquí que lleva y sí es de izquierda y sí lleva un tiempito de haber prestado el espacio público para hacer cosas. Desde Lucho Garzón que fue en el 2006, desde Samuel Moreno que dejó que hiciéramos lo que quisiéramos porque nunca apareció (risas) hasta este man que está abriendo como otros campos. También lo utiliza como escudo. Pero de la gente misma se trata si deja que sea un arma de doble filo o no, si se deja utilizar o no, si asume todas las posturas que los demás digan o no. Entonces no creo que competa exclusivamente a eso. Depende de la gente también, de pararse, de poder decir tal vez “sí, la embarré”. O sea, “alguna vez apoyé a Petro y ahora no lo apoyo por algo”, pero no desde un principio “no, yo no apoyo ni sí ni no para poderme mantener al margen”. Pienso que la gente debe adoptar una posición. Ahorita le estamos apostando a esto. Tal vez estemos equivocados, yo tampoco soy petrista ni progresista, ni nada de eso, pero considero que, sí se han hecho cosas bacanas y se han planteado puntos bacanos. Prefiero es eso: mirar lo bueno. Si me pongo a mirar lo malo pues me voy a rayar. Me pareció por ejemplo bacano Mockus cuando estuvo y ese montón de comunicación ciudadana que había para cosas súperclaves, pero Mockus también hizo la UPJ que es una cosa una mierda. Entonces no podemos estar 100% de acuerdo en algo nunca. Pero sí es un proceso que se tiene que dar y es un momento que se debe aprovechar. Además porque no en todas las ciudades se dará. Y tampoco ha llegado al punto en que sea un grande presupuesto. Es más, le ha interesado yo creo que en instituciones que con un presupuesto pequeño puede tener hartito impacto. Esas pintadas de la 26 costaron, no sé, 100 millones de pesos eran los premios para todo y digamos que costó 100 millones de pesos

más organizar. Doscientos millones de pesos. 200 millones de pesos es una huevonada para la institución y todo el efecto que tuvo esa mierda. Un solo puente vale, no sé, 5 mil, 10 mil millones de pesos y aunque tenga efecto sobre la movilidad muy seguramente no tiene tanto impacto social como lo tiene esto. Y eso se acaba de dar cuenta la institución, y se acaba de dar cuenta Petro y se acaba de dar cuenta todo el mundo. La derecha y todo el mundo ya está viendo ahí de “vea parece, ahí hay algo muy poderoso” porque era un espacio que estaban dejando aparte. Y se dan cuenta que si lo cogen, lo harán. Me imagino que ahorita saldrán grafiteros cristianos, políticos a hacer graffiti. Ya veremos también qué tan parada es la escena y si empiezan por ejemplo los partidos políticos a hacer graffiti pues toca salir a taparlos. Sencillamente. Y será una guerra ya diferente, una visión diferente. Pero muy seguramente se dará y se estrellará esa gente que piensa que eso es así no más. Y ya hay estrellones por ahí de gente que también le dice “usted se cree el dueño de los muros”. “Sí, no, no me creo el dueño de los muros, pero sí. Así que suerte. Llegó de segundas, lo tapo”. Y a ver quién tiene más pintura o más ganas, o más práctica. Y esa gente obviamente tiene la de perder.

Y el tema del Bogotá Graffit Tour...

Pues, es chistoso porque es una manera también, obviamente el man, la gente que hace el graffiti la mayoría son extranjeros, entonces también es bacano porque muestra digamos que al exterior lo que está en la calle. Pero volvía a lo que te decía del estilo es el mensaje: quizás el mensaje de él es bacano en el sentido de “quiero mostrar, quiero amplificar, soy buena gente...”, pero el estilo por debajo es “ah, un nuevo saqueo”. “Lo más cool de Bogotá”- “Tú turista europeo ve y hipea en sandalias a La Candelaria mientras ves graffiti”. O sea, es otro estilo, o sea, lo necesita vender también demasiado cool para que la gente lo acepte o así le meta el carácter político es difícil que lo empate realmente. Me mama, en el sentido chovinista que se llame “Bogotá Graffiti Tour” porque puta, ni siquiera habla bien español el man. Y no es de Bogotá, es de un pedazo de Bogotá. Me mama además que también es una idea que a todo el mundo... o sea, no es nada innovador, sino que él fue el caspa que lo hizo, pero es como si ahorita alguien dijera “uy, tengo un cuadro súperinteresante: es como Marylin Monroe de Warhol, pero es Amparo Grisales”. “Uy, sí, súper”. Y lo comprarán, pero, güevón, es una idea súpercula. La película de Banksy con Mr. Brainwash es eso: “parece, todo el mundo puede hacer a Mickey Mouse quitándose la cabeza y es supremamente contestatario, pero es una culada”. Es basura. Y eso es lo

que pasa con él yo creo. También, es la visión que yo tengo, pero también puedo estar equivocado. Tal vez él también tiene un desinterés en ello y le gusta en realidad. Puede existir. Simplemente el estilo que maneja no es el que más me guste. Es un ejercicio de tolerancia porque digamos DjLu es amigo de ese man y es en la buena, pero... y yo digamos que no lo llevo en la mejor de todas. Pero también creo que sí, debe existir, no sé. Sino que es el estilo. Viene Manu Chao y toma el “alerta Bogotá” y es una chimba. Viene este hijueputa y toma unas fotos en el centro y a mí me sabe a mierda. No es lo mismo. Tiene estilo diferente. Si la que iba a utilizar el sampler no era Manu Chao sino era Shakira o lo que sea, unos dice “güevón, es una mierda”. Tiene que haberlo. También tenía que haberlo en todas las ciudades hay eso y es también como una cosa de “parce, en todas las ciudades donde hay una cosa así significativa terminan haciendo eso porque es como un hueco que alguien llena”. Y un hueco que la gente quiere que se llene, además. A la institución a la final le encanta porque es un extranjero invirtiendo en Colombia, porque es una vitrina para afuera, porque trae turismo, porque vende una imagen de seguridad, porque culturalmente también afecta a la gente. Entonces sí, al final uno se pone a mirar las escalas, hasta trae más cosas buenas que malas. Sino que volvemos a lo mismo: el estilo, la manera de lo que comunica, no es lo que a uno más le gusta o espera, pero pues tampoco se puede uno poner a interrumpir todo el tiempo el paso de los demás, que es el estilo colombiano, sino siga su camino y ya. Y si usted va muy embalado pues alguien se atraviesa en su camino y se lo llevará. Pero no intente que los demás corran menos. Usted corra más y ya. Entonces al final como que yo también me relajé, quise como montarle video, pero al final dije “ah, ¿sabe qué? suerte. Me importa un culo”. Ya mucha novela en Internet. Y eso fue como la última. Antes había resto de novelas severas, pero eran más underground. Todo se la cagó un día que hubo una exposición de arte, que organizó como Cartel Urbano o algo así, y una obra de arte de un man fue llevar una conversación de Flickr de entre grafiteros por una pelea de algo y la imprimió y la pegó. “No vuelvo a escribir más en esa mierda pa’ que venga otro pendejo a ponerla como obra de arte”. Igual ha habido resto de cosas. Hace años había una gente que se llamaba “Mancha blanca” e iban tapando los estencils. No volvieron a hacerlo. Digamos les nació hacer eso. A mí me llamaron algún vez “hola, ¿cómo estás? Es que quiero preguntarte qué opinas de Mancha Blanca”. “Ah ¿los viejitos esos cristianos que iban tapando las cosas?. Yo siempre creí que eran unos viejitos cristianos”. Y me dijo “no. Bueno chao, que estés bien”. Me imagino que era una boba de esas que trabajaba ahí o algo así

y quedó mamando (risas). Ahorita ya llegó también una empresa que le está vendiendo a la alcaldía la pintura anti-graffiti.

Pero es sobre todo, hasta donde yo sé, para la protección de los monumentos...

Pues están con eso del patrimonio, pero había un proyecto gigante en el que estaba trabajando cheché con el patrimonio y no lo aprobaron. Lo mismo: la gente no innova. Era una como... trabajar con los grafiteros una estrategia con el patrimonio, peor nuestra propuesta no es obviamente que lo dejen limpio, sino al contrario, que lo intervengan. O que se haga algo. Y no aceptaron. “Entonces como no aceptaron, lo vamos a hacer en la mala”. Entonces había unas ideas bacanas de cheché, habíamos visto por ahí unas fotos bacanas de Europa, un Napoleón y le quisieron hacer una cresta de plástico casi que con cemento, una putería... esas mierdas.

Que es más postgraffiti, de hecho...

Sí, un poco. Pasar de lo que sea pintado a otra cosa. Se tenía de pronto en cuenta “oiga, que un grafitero haga la comunicación de esa pieza, por qué está eso ahí, quién fue esa persona, por qué se merece ese busto”. Pero pues nada de eso tuvieron en cuenta. Otras cosas que acepten como patrimonio, que sería súperloco. Que nos pongan un muro de nosotros como si fuera patrimonio. En Sao Paulo ocurrió que hubo como un festival muy grande y gastaron mucha plata en hartos artistas y obviamente al otro día fueron los pichadores y lo dañaron. Por eso pienso que ahorita los 200 millones de pesos en realidad no son un presupuesto gigante. Es plata, obviamente, pero pues deben haber cosas más importantes. Antes de pintar la pared hacen falta canecas, salud, un montón de cosas. Pero obviamente también tiene un componente social muy importante. En los barrios que la gente pinte su casa es una felicidad máxima. Entonces también qué chimba que exista, pero debe haber como un límite. Y obviamente en Brasil es que hay mucha gente. Yo no conozco mucho, pero cuando estuve en Lima me hablaron muchísimo de Brasil, un paraguayo que me decía “güevón, soy de Paraguay. ¿Usted cree que me la paso en Paraguay? En Paraguay no pasa ni mierda, no pasa nada, nada. Me la paso en Brasil. Y allá si hay todo lo que usted quiera”. Entonces nos contaba varias cosas, historias. Una Bienal en Sao Paulo también que era como un edificio de 6 pisos e hicieron como la cita a toda la prensa, todo el mundo, el que boom.

Entonces llegó la gente a la exposición y el primer piso blanco. Siguen al segundo piso, blanco. Tercer piso, blanco. Así hasta el sexto piso, ya todos los periodistas, todo el mundo como “¿pero qué? ¡no hay nada!”. En el sexto piso había simplemente un letrero que decía “el arte está en la calle”. Y esa era la exposición. Crear toda esa sensación de “parce, esto ya no está aquí adentro, esto ya no está encerrado, esto se transportó y usted lo puede ver en la calle”. Esto se desbordó.

Pero insisten en llevarlo a las galerías...

Sí claro. Igual también debe haber ese acercamiento, o sea, la gente también debe perder el miedo al museo y a la galería. La gente confunde ambas cosas: el museo es un lugar en el que si estás se considera tu obra como patrimonio de mostrar, una cosa importante para la humanidad. La galería es básicamente una tienda de arte, un almacén. Entonces chistoso. Al museo vale entrar a veces. La galería es gratis, en la galería la gente dice “es que no voy a las galerías de arte porque qué mamera”. Mentiras, en una galería no van a cobrar. Puede ir a mirar el que quiera cuando quiera. Tiene ese carácter que la gente quisiera de “ah, es que ahí lo domesticaron, ya no es como antes, ya no está tan salvaje”, pero es chistoso, es como si fuera un grupo de rock y apenas graba el disco “ya no me gusta, yo quisiera que siempre fueran pobres y ahora que es así, se caspeó”. ¡Era el momento en que tenías que apoyar y te retiraste! Todo bien, dejémoslo así. Lo que pienso es que no se deben confundir los términos ni las acciones. Entonces dicen “es una exposición de graffiti en una galería”. No es una exposición de graffiti. El graffiti está en la calle. “¡Es una exposición de arte! ¡Maldita sea, llámenlo arte! Ya que les pareció una chimba, pónganle ARTE. Pero no lo lleven bajo ese sentido cool porque es para disfrazarlo porque como llama la atención y si digo que es una exposición de arte pues no va nadie, pero si es una exposición de arte callejero, “uy, marica”. Hay un montón de gente con gafas de pasta, del putas. Entonces es como “no, no es eso”. Segundo, si te quedas sólo en eso y sólo exponiendo en galerías o algo, pues muy seguramente vendas y hagas, pero la idea es continuar vigente, seguir en la calle, es el principio básico, por lo menos en esto. Entonces hay mucha gente que “hola, cómo estás. Hago arte callejero”. “Ah sí, y ¿dónde has pintado?”. “No, pues en la galería no sé qué”. “No, ¿pero en la calle en dónde?”. “no, pero es que yo no pinto mucho”. No sé. Entonces es como “parce, póngase otro nombre. No utilice esto así”. Me parece bacano en el sentido que a la final la galería es una financiación súperfectiva respecto a la independencia. La gente también dice “es

que una galería es acomodarse”. Falso. A la mayoría que conozco de gente que ha trabajado con galerías nunca les han dicho haga o no haga. Hágalo azul, hágalo rojo. No diga A, no diga B... al contrario, las galerías son las que más van a dar libertad porque hay cheque directo. Entonces les importa cinco que usted le vaya la madre a quien sea. Y si hay esa oportunidad y usted la puede aprovechar, genial. Hacer una... que usted en su exposición le eche la madre a Uribe y a la final termine yendo Gaviria a la exposición y si lo pateo y se tome la foto y tal vez se la mande un día por Internet. Toca es que no se pierda la idea de lo que es vender y lo que es mostrar. Mostrar en la calle y si acaso vender en una galería. Que alguien de plata te apoye es como una pequeña filantropía, un altruismo o gente que apoya. A la final la gente sabes que te compra un cuadro y ¿en qué te lo vas a gastar? O sea, esa plata es para mantenerte o para comprar pintura, para comprar drogas e inspirarte a hacer las cosas que te gustan. Entonces chimba que a la final confíen. Ya que tú no pierdas el rumbo y no quieras pintar sólo cosas para acomodarte a los demás sino que sigas pintando lo tuyo. Y pienso que mejor vender lo tuyo así sea a los ricos, que venderlo barato a las agencias de publicidad porque esa información sigues reproduciendo basura. A la final que en la casa de un rico esté un cuadro tuyo y en una conversación alguien pregunte “¿y este Toxicómano de dónde lo sacaste?” es preferible a que pasen y digan “marica, vea ese letrero gigante [de cualquier empresa] y dice Toxicómano. Antes había ahí un muro una chimba, pero ahora es una publicidad”. Es como una puñalada por la espalda. Entonces como que en ese sentido dice uno “de algo hay que vivir” y preferiría un poco la galería a hacer publicidad en la calle. Y el arte también hace cosas bacanas. No sé de aquí en adelante cómo sea, pero seguro cosas que nosotros hemos hecho y que otra gente ha hecho han causado impacto y por eso son consideradas arte. Me parece bacano también que ocurra eso. Debe haber un límite, ¿no?

3. Entrevista a Germán Gómez da Secretaría Distrital de Cultura

¿Cuál es la política pública sobre el graffiti en Bogotá?

Pues digamos que como tal una política pública aún no existe. Existe digamos el tema de políticas públicas del espacio público que son lideradas a través del DADEP y que básicamente tienen una preocupación en torno al tema de vigilancia del uso del espacio público con fines comerciales y con el tema del medio ambiente. El graffiti no era una preocupación inicialmente en el Distrito porque pues hacía parte

de la vida urbana del Distrito. No obstante en el año 2010 se instaura una acción popular contra el Distrito por “negligencia administrativa” en la protección de un área ubicada entre la calle 75 y la calle 80 entre avenida NQS o carrera 30. Entonces lo que planteaban es que había un abandono por parte del Distrito de acciones administrativas y coactivas que permitiera o que blindara el espacio público de la contaminación ambiental. ¿Por qué? Porque ahí confluyeron graffitis, publicidad exterior y problemas de medio ambiente, pues, [de] naturaleza visual. Sobre esa base se le ordenaba en esa acción popular, a través del fallo, al Distrito reglamentar la práctica del graffiti.

El proceso venía andando, pero muy poquito. Muere Diego Felipe Becerra y eso es, digamos, el evento político, en tanto opinión pública, que detona las alarmas en el Distrito, y al mes de la muerte de Diego Felipe sale el Acuerdo. Y el Acuerdo le obliga al Distrito entonces a reglamentar y ahí sale el Decreto. Lo que más se ha acercado a temas de política pública hasta ahora lo estamos dando en las discusiones como conceptuales que tenemos con los distintos participantes en torno a cómo se ha venido transformando la ciudad y cómo hay dos tensionalidades (sic) claramente identificadas: pues las personas que tienen un proyecto de ciudad muy tradicional, muy dado a la asepsia moderna, digamos de una ciudad limpia, y otros que consideran que el graffiti hace parte de la ciudad, de sus dinámicas propias. Sobre esa base nosotros hemos venido desarrollando las estrategias pedagógicas y de fomento que buscan: primero, socializar y visibilizar las distintas formas de graffiti para que a través de la información las personas cambien sus actitudes y sus conocimientos en torno al graffiti, y la percepción que tengan sea más dada al tema de entender que el graffiti es una forma de expresión en algunos casos artística, en algunos casos una expresión de índole territorial, subjetiva o política. Eso es más o menos lo que hemos venido haciendo nosotros en la discusión. Entonces se hicieron las intervenciones del graffiti por la 26, se hicieron visitas a alcaldías locales, aproximadamente llevamos 18 de las 20 porque Sumapaz nos dijo “aquí el problema del graffiti ni lo tocan”, y nos falta Tunjuelito. Y la percepción de las autoridades locales, es decir, alcaldes locales, ha sido muy buena porque ellos antes del Decreto venían utilizando el graffiti como forma de visibilización de las acciones que ellos realizan en los territorios específicamente con jóvenes. Y hemos trabajado con muchos grupos de jóvenes, organizaciones juveniles, y ahorita estamos concentrados con el tema de las barras. Entonces yo precisamente acabo de salir de una reunión con los pelados de Los del Sur, de Nacional, para

contarles en qué venimos trabajando y cómo ellos se pueden sumar a esto porque un tipo de graffiti que genera la percepción más negativa es el barrista y el político. Me devuelvo un poquito. El IDARTES hizo en el 2012, no sé si lo conoces, el Diagnóstico del graffiti en Bogotá. Y ellos lo tipifican en cuatro: el Street Art, el Writing, el barrista y el político. Los dos primeros son como los susceptibles de llamar artísticos y los otros dos son otro... su naturaleza no es principalmente la artística, sólo es transmitir un mensaje y en la otra marcar un territorio. Entonces sobre esa base nosotros estamos dando como la discusión, pero que llegue a política pública quizás no. Lo que nosotros consideramos es que el tema del graffiti si pone en la discusión pública o en la opinión pública el tema de cómo apropiamos la ciudad, es decir, de cómo hacemos de nuestra acción, un tema de política, pero además un tema de responsabilidad y una forma de concebir el espacio público. En esa está la discusión que nosotros venimos trabajando hasta el momento con el IDARTES, por ejemplo.

El evento de la muerte de Diego Felipe Becerra fue como uno de los detonantes para empezar a profundizar en el tema porque ya no era una cosa extraña ni para la ciudadanía, ni para el gobierno distrital, pero también está la creación de la Mesa Distrital de Graffiti. ¿Podría contarme cómo fue ese proceso?

Digamos que la Mesa Distrital del Graffiti en su último momento se estableció más o menos en febrero del 2012, es decir, posterior a la muerte de Diego Felipe Becerra. Antes se habían tenido unas iniciativas, por ejemplo específicamente en el 2007 sale el Programa “Muros libres” de la administración de Luis Eduardo Garzón donde se planteaba que el graffiti era una forma de visibilización y había unas paredes para que los pelados se expresaran. Pero, hablando de la Mesa Distrital del Graffiti, actualmente ha sido un espacio muy bueno porque digamos el graffiti cuando le dicen a la Secretaría de Cultura “trabaje en función de...”

[...] el ejercicio ha sido muy enriquecedor porque cuando sale el acuerdo, le dicen a Cultura [a la Secretaría], “que hubo, comience a liderar el tema del Decreto y se hace la Mesa Distrital. Y la Mesa Distrital, entre otras, recoge las observaciones iniciales de la primera propuesta del decreto que era netamente coactiva, es decir, “usted no puede hacer graffiti en ningún lado”. Y ellos lo que dicen es “no”, y se habilitó... y cambia sustancialmente la naturaleza del Decreto y se abren una serie de perspectivas que sólo era posible conocerlas desde la

práctica de los grafiteros, es decir, desde la administración pública si se hubiese hecho un ejercicio cerrado para formular un Decreto, seguramente habría sido algo que pudiese haber radicalizado mucho más el conflicto que había ya entre grafiteros, policía y administración pública. Este ejercicio permitió: primero, que la administración distrital conociera de viva voz el tema de la práctica del graffiti y que recogiera además las percepciones y opiniones que tienen los grafiteros en torno al tema de cómo proceder adecuadamente sin segregar y sin radicalizar el conflicto que ya se tenía. Entre otras, esa Mesa ha servido para eso. Y dos: las intervenciones en la 26 sirvieron para... bueno, se hicieron las intervenciones en la 26 y la Mesa fue la que definió los temas. El eje... la 26 sí fue una decisión política de la Alcaldía, es decir, ¿símbolo de la corrupción? La 26. “La 26 destapó el escándalo de los Nule, vamos a cambiar la imagen que se tiene de la 26 y vamos a hacer unos muros por la expresión ciudadana”. Entonces los temas se definieron en la Mesa y además los jurados se escogieron en la Mesa, y los criterios de evaluación se escogieron concertadamente en la Mesa. El 25 y 26 de octubre se va a organizar Hip Hop al Parque, y Hip Hop al Parque, pues tú sabes, digamos... el graffiti es hijo del hip hop en su expresión writing y va a tener también un concurso de graffiti. Entonces ahí las discusiones, pues Cristina Lleras está liderando el tema de la Mesa, las discusiones llevan a sacar quiénes van a ser los jurados, cuáles son los temas que se van a trabajar en los graffitis que se van a seleccionar ahorita en Hip Hop al Parque, entonces si te das cuenta dentro de las Mesas que yo conozco, es una de las pocas que tiene una capacidad de decisión desde la interlocución que es admirable. O sea, creo que ese ejercicio de la Mesa ha sido un ejercicio de participación que verdaderamente que ha recogido la Alcaldía y que les ha permitido a ellos expresarse y llegar a unos acuerdos y consensos a través de la discusión.

Cuando toca el tema del acercamiento que la Mesa tuvo con los grafiteros, me remito al Diagnóstico del Graffiti que habla que existen entre 4000 y 5000 personas que actualmente ejercen esta práctica en Bogotá. Me gustaría saber ¿qué porcentaje de esta comunidad participó en la Mesa?

Pues la Mesa tiene su itinerancia. Entonces digamos que hay muchos colectivos organizados, muy duros, y hay otros que no son tan organizados. Pero digamos que en términos de los que están reconocidos en Bogotá, pudo haber una participación quizás que llegara al 80%, es

decir, de los grandes grafiteros, de los espectaculares. Pero digamos que hay otros que son anónimos y sencillamente no les interesa participar en esa Mesa, específicamente los líderes políticos, por ejemplo. Es que ellos no son grafiteros. Ellos utilizan el graffiti en un momento concreto de su existencia, en las marchas, etc., lo mismo los barristas, los barristas casi no les interesa el tema porque para ellos es territorial. Ahorita están teniendo un acercamiento con nosotros. Pero digamos que en términos de representatividad la Mesa recogió yo creo que el 80% de los que hacen del graffiti una práctica de vida, por decirlo de alguna manera. Incluso, ha participado un colectivo, no me acuerdo como se llama, pero ellos son los que realizan el graffiti comercial. Ellos lo que hacen es por ejemplo TNT los contrata para que les haga un graffiti alusivo a la próxima serie. Converse. Y entonces ahí hay unas disputas... pero ellos participan, imagínate, entonces se convocan hasta ese tipo de organizaciones que usan o que hacen del graffiti un estilo de vida. Entonces creo que la participación ha sido muy alta. Y varía: hay veces que está repleto de grafiteros, hay veces que van 15, 20.

Pasando al tema de la implementación, ¿qué balance hacen ustedes de la implementación del Decreto desde febrero hasta este momento?

Pues digamos que ha sido interesante porque, como te digo, hay una perspectiva, hay una pugna en la opinión pública. Intereses, ¿no? inicialmente entre febrero y más o menos junio, hubo una ofensiva mediática para tratar de deslegitimar las acciones que estaba haciendo la alcaldía en relación con el graffiti, es decir, cogen la muerte del grafitero y lo que hacen es construir todo un discurso en torno al tema de que “se abandonó la ciudad y la administración no está haciendo nada”. Pero a raíz de las intervenciones de la 26, se hizo una ofensiva mediática en torno a mostrar los beneficios de las intervenciones en términos artísticos. El balance ha sido que se ha generado un... por lo menos se ha posicionado en la esfera pública el graffiti no como un acto de vandalismo, sino sencillamente como una práctica que tiene sentido para las personas que lo están practicando, sea legal, o no sea legal. Es decir, ahí hay un sentido, es decir, no lo hacen por joder. Excepto un combo que son los tags, ellos si están un poquito como locos. La implementación... en este momento estamos en socialización y hemos ido a las alcaldías locales a... y estamos como comenzando a articular acciones integrales entre el nivel central, entre el nivel local y la empresa privada. Por ejemplo hay una iniciativa: lo CDA son los

Centros de Diagnóstico Automotor, ellos son los que le sacan a uno la tecnomecánica. FENALCO Bogotá ya estableció contacto con ellos y vamos a tener una reunión la próxima semana para los 300 CDA que hay en Bogotá, hacer intervenciones de graffiti y FENALCO se encarga de poner la pintura y nosotros de socializar con los artistas. En Abastos. El costado occidental de Abastos es una pared gigantesca, colinda con el barrio María Paz que es un barrio que tiene todos los conflictos del mundo. Abastos le dijo a la alcaldía local y nos dijeron a nosotros, Secretaría e IDARTES, que iban a hacer una intervención para resignificar ese escenario. Entonces ellos van a poner la plata de pintura, van a poner esto y nosotros garantizamos lo de los artistas y la alcaldía local garantiza unos talleres asociados al tema de la intervención para convivencia ciudadana, para todas estas cuestiones. Entonces creo que para ser tan temprana la implementación ha tenido un nivel alto de aceptación y ha tenido un nivel de implementación adecuado. ¿Qué falta? Plata. Digamos que, como es tan nuevo, los presupuestos no se enfocan directamente al tema de graffiti aunque muchas alcaldías de las 18 que hemos visitado, de esas 14 más o menos ya tenían contemplado pequeñas intervenciones para digamos los cierres de los festivales de juventud. Entonces como que sí se vienen haciendo cosas y ha tenido una muy buena acogida institucional y en los grupos objetivos, es decir, en los jóvenes y los afectados directos e indirectos, es decir, los ciudadanos han visto muy bien que se promueva ese tema. Un fenómeno interesante: las intervenciones de la 26. Entonces comenzaron a pintar y como había medios y Alcaldía y todo eso se mandó un mensaje también interesante. Muchos de los grafiteros autónomamente comenzaron a pintar toda la 26. Entonces era interesantísimo ver los grandes grafiteros y los chinos, ¿sí?, pero eso tiene sus riesgos. Por ejemplo el IDU tiene unas normatividades que hacen que esas paredes siempre estén de color grises (sic) ¿por qué? por una cuestión de póliza. Si no se ve la grieta, usted no le puede aplicar la póliza al contratista, entonces hay unos riesgos como de ciudad que hay que también como revisar, pero digamos que uno podría decir que es el tema de la democratización del espacio público. Y se hacen graffitis bonitos, feos, maravillosos... esa es la dinámica del graffiti. Eso es lo que nosotros venimos viendo ahorita en la implementación.

El Decreto tiene dos componentes: el componente que sigue siendo coercitivo que es el de la prohibición de los lugares y el componente pedagógico. Aparentemente el pedagógico es el que mejor ha estado funcionando hasta el momento. ¿Cómo les va con el otro?

Lo que pasa es que el coercitivo... el graffiti es una falta menor, por decirlo de alguna manera, es una subvención menor, creo que es que se llama técnicamente. Está reglamentado por Código de Policía. El Código de Policía básicamente le dice al policía “hermano, si usted coge a un grafitero me lo expulsa del lugar y garantiza que él haga restitución de bien, y si no lo hace, una multa”. Pero digamos que eso ahí es netamente pedagógico, ahí no hay encarcelada, no hay nada de eso. Ahora bien, si de pronto cogen al grafitero y sale el propietario y le dice “le voy a poner una demanda por daño privado”, ahí la cuestión cambia porque sí habría otro tipo de sanciones. En términos de lo coercitivo, como hay un marco normativo que reglamenta e proceder de la policía, nosotros comenzamos el acercamiento con la policía y la idea es que vamos a capacitar más o menos 12.000 policías en el tema de graffiti. Comenzamos con 30, pero por el problema del paro tocó parar eso y ahorita ha sido una itinerancia, entonces hemos capacitado otros 30, pero entonces como hay unos acercamientos ya que permiten acercarnos a la policía y decirle “señor policía, en el momento que usted coja un grafitero tiene... evítese problemas”, como informarles a ellos que se están haciendo medidas para... la misma policía se ha acercado a nosotros para decirnos que quieren hacer intervenciones de recuperación del espacio público en el Bronx, en el Santa Fe. Entonces como que ellos lo han asumido muy bien. La policía después del caso del grafitero, al parecer como la postura del “hágale porque ¿qué hacemos?”, es decir, no sabemos... no es oficial ni nada de eso, pero si se escuchan como los rumores de “¿qué tal que ese chino sea hijo de un periodista?”, entonces como que tienen cierto miedo y por eso la percepción de que la ciudad se tomó de graffiti. Ese sí digamos que es como el tema más delicado; es fenómeno generó como una inacción, como “uy, pilas, quién sabe quién sea ese chino”. Por eso estamos acercándonos a la policía para hacer este tipo de capacitaciones. Esa parte sí está un poquito flaca en términos de proceder, del proceder policial.

Volviendo al tema de la intervención de la calle 26, leí en la página web de la Secretaría que ese es uno de los primeros pasos para implementar un corredor de arte al aire libre. ¿Podría hablarme un poco sobre esa idea?

Digamos que la intención fue como te digo resignificar calles que han sido, o corredores viales que han sido estigmatizados por problemas asociados a la ciudad. La calle 26 es uno. Décima va a ser otro: es decir, en la décima también el problema de Transmilenio, la corrupción, creo

que ese va a ser el que sigue. Entonces ¿qué es lo que se quiere? Que exista, que Bogotá se proyecte ante sus ciudadanos y a nivel nacional e internacional como una ciudad que emana arte y que emana nuevo arte. Entonces lo que se quieren hacer son esas grandes intervenciones en décima, calle 26, carrera 30 creo que va a ser otra y en las localidades. Las localidades a nosotros nos han dicho que les ha encantado la idea del concurso y de las intervenciones y que lo que ellos quieren hacer es algo similar, es decir, seleccionar digamos un par de muros en cada localidad, hacer un concurso de apoyo de un proceso y sobre esa base comenzar a visibilizar los artistas locales. Entonces creo que eso ha sido como un ejercicio muy interesante en términos de esa visibilización.

¿Y cuáles son los criterios que tienen para la selección de artistas que hacen las intervenciones?

Eso depende. Digamos para el caso de la 26 como te digo: era la primera acción que se hacía en términos de la visibilización, por tanto había que ser absolutamente rigurosos en el tema de la... para no dar un paso en falso. Entonces los criterios, si no estoy mal que se seleccionaron, eran temas alusivos, uno, a la historia de la 26. Entonces por eso tú ves las bicicletas, los de “el beso del Bronx”, aunque no está muy cerca, pues sí hay una cercanía de la 26 con el Bronx, por eso se puso ahí. Está lo de Jaime Garzón, lo de los caminantes... bueno. Hay uno ahí también de Gaitán. Entonces las temáticas tenían que ser asociadas a la historia de la 26. Y los colectivos que participaban, o sea, tenían que pasar bocetos que tuvieran algo que ver con la 26. Ese era un criterio. Dos, que los colectivos que se iban a presentar tuvieran experiencia en gran formato y la otra era tener la posibilidad de invitar... hubo unos artistas invitados del extranjero. Estuvieron Perú, Argentina, unos de Ecuador y unos de Medellín. Entonces como que también eso se priorizaba. Esos fueron creo que grosso modo los criterios que se tuvieron en cuenta. Lo que te digo: en las discusiones de la Mesa planteaban que ese criterio de los 30 metros era excluyente. Seguramente para cualquier otro, pero es que había una decisión política de hacerlo perfecto porque si no con toda la opinión y como se ha manejado la opinión en relación con la alcaldía de Gustavo Petro, un paso en falso es gravísimo. Y eso significa dar un papayazo. Entonces aquí había que ser muy drásticos y rigurosos en términos de escoger los mejores para garantizar lo que pasó, es decir, es una percepción absolutamente maravillosa del tema del graffiti. Entonces esos son los criterios. Seguramente en una localidad el tema va a ser otro, entonces van a decir “se van a priorizar sólo artistas locales”.

Incluso es válido, legítimo. Temas de juventud, temas de ambiente, violencia, etc. Esos criterios van a depender del objetivo que tenga la intervención porque lo que nosotros tenemos que hacer es promover la práctica responsable del graffiti y el artículo 9 nos dice que tiene que ser en el marco de estrategias pedagógicas. Es decir, sonará feo, pero es “instrumentalizar” el arte en función de un fin social, por decirlo de alguna manera.

¿Y podríamos decir que ese fin tiene que ver con la revitalización urbana de Bogotá?

Sí, claro. Y lo que te digo: cambiar la percepción de muchas personas que creen que la ciudad debe ser siempre igual y estática. Y no, la ciudad es un cuerpo viviente. Y va cambiando de acuerdo a las tendencias, sean extranjeras, sean nativas, de donde tú quieras, pero que va a cambiar. Entonces es un proceso como de reeducación que nosotros estamos promoviendo y sobre la base del discurso de cultura democrática. Y eso supone ver que la renovación urbana no es sólo esos grandes espejitos que existen y que a veces son ajenos para los habitantes, sino es un espacio de dinámicas, de conflicto, de toda esa cuestión. Para eso toda esa concepción que nosotros tenemos de la renovación urbana: hacer que esas paredes hablen, hacer que los muchachos se apropien de los espacios de una manera responsable y democrática. Ese es como el énfasis que nosotros tenemos en el tema del graffiti.

¿Quiere decir que en este momento ustedes le dan un status de arte público al graffiti?

Sí. Sí, claro. Pues nosotros lo metemos dentro del campo de la práctica cultural. Para nosotros el graffiti más allá de la discusión estética es una discusión cultural. Y es el derecho que tienen algunos excluidos de plasmar su expresión de vida en la pared. Que queremos que se haga arte eso, es decir, que todos tiendan a que sea una expresión que agrade el paisaje urbano, sí. Pero es inevitable que las otras personas tengan que expresarlo, hasta el graffiti de amor, la palabra de amor. La perspectiva de nosotros es “hagamos de esto un espacio, un ejercicio para que la ciudad se vea atractiva desde esa perspectiva.

¿Atractiva para quiénes?

Digamos para los visitantes, para los ciudadanos, porque nosotros hicimos un sondeo con las personas y les decíamos “¿qué opina de eso”, y decían “no, que es una maravilla”, que era muy bonito, que chévere, que felicitaban a la alcaldía, que les parecía que eso embellecía el paisaje urbano y que además, mira esto: que además eso recuperaba espacios que estaban deprimidos. Por ejemplo donde hicieron la de los pies, que está el “país de mierda” de Jaime Garzón, eso era un botadero de basura y se hizo la intervención, se limpió y cogió otro aspecto. Mucha gente decía “a mí me daba miedo pasar por ahí” y ya no. Les parece bonito y se quedan mirando y toda esa cuestión. Entonces digamos que, en general, es democratizar el derecho que tienen las personas a usar una ciudad, rompiendo esos territorios de miedo. Porque cuando hay espacios “abandonados”, deteriorados, se generan unos territorios simbólicos de miedo. Entonces usted ve la calle oscura y “uy, como que paso por ahí porque quién sabe...” Hay una serie de riesgos imaginarios que se han montado en torno a esos miedos urbanos. Entonces cuando decimos que agradecer, es agradecer al ciudadano de a pie y agradecer de todas maneras a las personas que admiran el arte urbano. Eso es más o menos como la apuesta.

¿También podríamos decir que el arte urbano le da como una nueva identidad a la ciudad?

Sí, uy claro, total. ¡Pero total! Es decir, yo estuve precisamente la semana pasada en Cúcuta en un encuentro que hizo la Alianza de Cooperación Alemana con la Alcaldía de Cúcuta y les contamos la experiencia. Y ellos querían volverse grafiteros, es decir, decían “Bogotá está tan lejos de nosotros porque entre otras tiene una concepción tan distinta de la que nosotros tenemos aquí del graffiti”. Porque para ellos aún el graffiti sigue siendo vandalismo y lo descalifican de entrada. Pero entonces ellos dicen que el ejemplo de Bogotá ha hecho que los pelados que están grafiteando y haciendo murales bonitos sean reconocidos por la comunidad. Y los chinos nos contaban allá “hermano, antes nos levantaban, nos cogían y camine pa’ allá que están dañando... y ahora lo que hacen es que la misma policía nos lleva gaseosa, los vecinos nos llevan gaseosa, nos felicitan”... nos decían “ellos dicen que es mejor estar pintando la pared que estar afuera fumando marihuana”. Entonces ¿si ves que hay una concepción que desde donde se mire cambia la percepción que tienen las personas?

Entonces digamos que a eso le estamos jugando desde Bogotá. Como proyectar esa imagen para que irradie en toda Colombia e inclusive en otras partes.

Además del Festival de Hip Hop al Parque, ¿qué otros proyectos tienen alrededor del graffiti para este año?

Pues este año ya digamos que se acabó, entonces está crítico, pero para el otro año se tienen las intervenciones. Ayer en la reunión que estuvimos con el Alcalde Mayor y las barras, se va a proponer que también los barristas hagan propuestas alusivas al fútbol desde conceptos globales, es decir, no de Millonarios, sino que sea algo que los identifique a todos como cultura futbolera y que se tome el estadio. Porque, si tú te das cuenta el estadio es un espacio futbolera hablando muerto. Unas paredes todas grises, todas feas, y lo que hace es ser un atractivo para el graffiti barrista. Yo creo que el IDRD mensualmente gasta un montón de plata pintando. Entonces la propuesta es haga una intervención con, qué sé yo, las glorias del fútbol bogotano. Tipo mural, tipo estencil o algo alusivo a Bogotá cultural fútbol no sé qué y se pinta el estadio, por ejemplo. Y eso garantiza que los barristas respeten lo que es construido con ellos y para ellos en función de hacer la fiesta del fútbol más futbolera. Y creo que ahí hay un acuerdo. Entonces eso lo vamos a desarrollar, ya ahorita no, y además ahorita entramos a Ley de Garantías entonces la cuestión se complejiza. Entonces está: el tema con las barras, las nuevas intervenciones que se van a hacer, están todas las Alianzas que vamos a establecer con las alcaldías locales y los otros festivales que se hagan en el otro año. Entonces inicialmente estamos en eso. La Secretaría de Mujer también quiere hacer unas intervenciones en torno a los temas alusivos a la no-violencia de la mujer, Víctimas también ha hecho unas intervenciones bien interesantes en la 26. Entonces date cuenta que el graffiti ha servido entre otras, aparte de belleza, de transmitir mensajes alusivos digamos a una cultura más democrática.

¿Hay unidad de criterio en la administración distrital frente al graffiti? Porque por un lado se promueve, digamos lo que hacen ustedes, el IDARTES y demás, pero cuando menciona que el IDRD va y vuelve y pinta, ¿no hay como una contradicción?

No. Lo que pasa es que son normas técnicas. El IDU se puso bravo cuando se hicieron las intervenciones porque todo el mundo comenzó a

pintar y les dañó lo que te decía, es decir, hay unos requerimientos técnicos que a ellos les exige que esa vaina esté gris para ver las grietas. Pero tiene la voluntad o la disposición para hacer unas intervenciones que permitan ver y no sean tan oscuras para que no afecte ese tema. El IDRDR lo que pasa es que es el graffiti barrista que es una graffiti ahí del escudo de Millonarios y unos nombres ahí que sólo entienden entre ellos entonces no están aportando nada al tema de... porque además la FIFA les exige que eso tenga una presencia, entonces ellos tienen que estar pintando, invirtiendo y toda esa cosa. Pero el IDRDR ha visto con buenos ojos... de hecho el IDRDR nos ha postulado una serie de espacios en parques para hacer intervenciones de graffiti. ¿Por qué? Porque el parque es un espacio que puede ser de convivencia o de conflicto. Entonces ellos dicen que sería chévere convocar a los pelados que hacen uso del parque para hacer unos graffiti de convivencia que permitan que se respete el parque, que se apropie el parque como un escenario de encuentro ciudadano y de apropiación de lo público. Entonces ellos también están en esa disposición y definiendo los criterios porque alguien planteaba que dejáramos muros libres y no, los muros libres en un parque es propiciar el conflicto. Imagínate los chinos de las barras, entonces uno hace un escudo y el otro se lo raya y ahí ya hay un factor de conflicto. O hacen territorios invisibles, entonces más bien promover a los pelados para que se vinculen en una sana convivencia y que hagan de eso un territorio de paz, un territorio de convivencia. Entonces como te digo: sí hay digamos unas posturas contradictorias, pero no porque no haya unidad de criterio, sino porque hay unas normas que exigen que haya paredes blancas, por ejemplo, donde no se puede hacer graffiti y desafortunadamente hacen graffiti. Entonces ese es ahí como el punto de tensión.

A propósito de eso, específicamente aquí en la localidad de La Candelaria, que involucra buena parte del Plan de Revitalización del Centro Tradicional, ¿cuál es la mirada que ustedes tienen sobre la relación graffiti-patrimonio teniendo en cuenta que este lugar es patrimonio cultural de la ciudad?

Ese sí es un punto de conflicto total. O sea, el patrimonio... digamos que la crisis de la modernidad involucra entre otras la pérdida de referentes de apropiación patrimonial. Es decir, el patrimonio de los bustos, de las casas, etc., no necesariamente a todos los identifica, principalmente a los movimientos políticos. De hecho, son objetivos de los movimientos políticos por todo lo que significa, bueno, todo ese

cuento que tú sabes. Ahí hay un país y hay un punto de conflicto fuertísimo porque para la ciudad y la memoria histórica de la ciudad es gravísimo que se comience a afectar ese tema patrimonial. Y además en términos económicos, por ejemplo la recuperación de la Plaza de Bolívar eso costó como 200 millones, algo así, y con la marcha, adiós, quedó más pintado de lo que estaba antes. Entonces generar esos procesos de primero de conciencia y segundo de confianza, si es un trabajo que vemos... primero, no en el corto plazo se va a dar, pero sí estamos apostando a que en futuro no muy lejano, digamos 2015 si se logran suscribir unos pactos que se respeten los mínimos patrimoniales de la ciudad, porque eso es de todos, es decir, puede ser que yo la tenga la perspectiva muy anárquica y eso, pero pues esa es la historia de la ciudad, esa es la cuestión de nuestra ciudad y hay que establecer como esos compromisos. Por eso te digo que eso es una oportunidad democrática: ¿hasta dónde mi actuación como individuo de derechos y como individuo de libertades afecta unos bienes no sólo privados sino públicos y comunes a todos? Hay que hacer ahí como un proceso de reeducación de “bien o mal, pinte, pero pues no se tire tanto el tema de algo que nos duele a todos. Algo que es nuestra historia y es como nuestra herencia patrimonial”. En eso estamos viendo como... ya hemos hablado mucho con Secretaría de Gobierno, Gestores de Convivencia que son los que tienen interlocución directa con los marchantes y toda esa cuestión. Estamos tratando de suscribir unos pactos con ellos para tratar de respetar. Aunque eso es muy volátil. Eso en la calentura de una marcha es casi imposible poder controlar que vayan a pintar porque esos odios... ahí la masa permite que no haya racionalización sino impulso. Entonces ese sí digamos es un punto de inflexión que vemos como un poquito complicado en términos de lo patrimonial y de lo que significa el Centro Histórico.

Claro, pero digamos que además de ese graffiti de consigna, que es así como lo llaman en el Diagnóstico, está el otro que es el arte urbano y del cual también hay muchísimas muestras acá en la localidad. Particularmente me llama la atención en caso de La Concordia y de la Escuela de La Candelaria que es un territorio que por lo menos de unos 20 años atrás ha sido de graffiti. Entonces uno se pregunta, ¿el graffiti también puede ser un vehículo legítimo de memoria social?

Lo que pasa es que la naturaleza del graffiti es efímera y transitoria porque si no sería mural. Entonces digamos que en tanto exista la

posibilidad de sistematizar o hacer historias en torno a lo que cuentan las paredes, podría ser un tema de historia social. De hecho... porque de lo contrario sería... es que es casi imposible registrarlo. Esa es una discusión que nos planteaba la Secretaria: decía “bueno, ¿y hasta cuándo lo de la 26?”. Nosotros “bueno, pues chévere que fuera permanente, pero si fuera permanente ya dejaría de ser graffiti y se convertiría en mural”. Entonces toca evaluar cuáles son las temporalidades justas, por decirlo de alguna manera del graffiti que permitan un adecuado grado de recordación en los ciudadanos y que permitan contar historias. Porque lo que te digo... ¡uy yo he visto unos graffitis tan...! por ejemplo el graffiti de Trípido, cuando muere Trípido se hace un graffiti debajo del puente de la 26 que es una persona con el gatico muerto, todo bonito y ya lo quitaron. La última intervención que hicieron... yo alcancé a registrar la foto, tengo 3, 4 fotos de Trípido, el gatico muerto y ahorita le pusieron otras encima también lo más de bonitas y todo, pero digamos que ese es... ese graffiti recogía el dolor de lo que significaba para un combo de grafiteros una muerte tan absurda y tan tonta [...] Significaba mucho ese graffiti y ya se perdió. Yo lo tengo y alguna otra persona lo tendrá, pero no se vuelve un acto público de recordación. Entonces creo que ese es uno de los riesgos del graffiti en tanto historia de la ciudad. Habría que ver el libro de Armando Silva que habla de... cómo conciben eso porque es una naturaleza bastante efímera.

¿Pero desde tu punto de vista, sería posible hablar de un graffiti que puede ser patrimonializado?

Pues de hecho los grandes ya lo han patrimonializado, no sólo en el concepto artístico sino en el concepto económico. Es decir, ellos tienen un reconocimiento fuertísimo que hace que el graffiti... incluso se considere obra de arte, o sea, el ejemplo de Toxicómano en la exposición que hicieron en Miami donde se presentaron sus graffitis callejeros, pero ya en formato exposición. Entonces digamos que ahí sí hay una posibilidad de patrimonializar el graffiti como expresión urbana, pero se pierde digamos... o no sé si ellos lo tengan, seguramente lo tengan el momento real del... no el real psicoanalítico, sino el real real. El real de dónde existió, por qué nació... esa historia de pronto de pierde, a no ser que el mismo graffiti la transmita. Pero sí, es una discusión como interesante y habría que ver cómo se inserta eso dentro de lo patrimonial de la ciudad. Sería muy bueno. Yo te lo digo desde una perspectiva no ortodoxa del patrimonio, pues tú sabes que muchos grupos patrimoniales son muy ortodoxos en el tema patrimonial y eso

nunca va a ser para ellos patrimonio. Pero bueno, podría mirarse la discusión en torno a eso.

¿Cuál es entonces el lugar del graffiti en Bogotá en este momento?

El lugar del graffiti es la nueva expresividad, aunque es muy viejo, pero reconocer que hace parte de las vivencias propias de la vida de la ciudad, pues de los jóvenes principalmente, es el lugar que se ha querido dar y que se está dando adecuadamente desde esta administración para darnos cuenta que hay otras voces que quieren decirnos algo y hay otras formas de hacer ver bonita la ciudad. Creo que eso es lo interesante, reconocer que quizás cerrarnos hacia una concepción estética de la ciudad tradicional ha hecho que se pierda como te digo vidas, que eso ya es doloroso, y además como la posibilidad de nuevas formas de expresión y de darnos cuenta que efectivamente por feo que sea un graffiti ahí hay una historia que está contando algo, y por bonito que sea, ahí hay una obra maravillosa que es digna. Entonces creo que ese es el lugar que nosotros le estamos dando al graffiti y que adecuadamente se está logrando. Esperemos que esto siga y antes de debilitarse se fortalezca con las nuevas administraciones.